



Caminhos Para Uma Intensificação Da Presença

Miriam Sousa e Freitas

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

Agosto 2019

Dissertação apresentada para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao meu orientador Prof. Doutor Paulo Filipe Monteiro pela disponibilidade redobrada, pelo rigor, afeto e todo acolhimento desde minha chegada à Lisboa. Sem ele não teria chegado aqui. Salve!

Agradeço ao LUME Teatro pelo acolhimento e pelos bons encontros: Renato, Simi, Raquel, Naomi, Ric, Cris, Jesser, Burnier. E todos os colaboradores da casa.

Agradeço a Yael Karavan e ao Cassiano Quilici pela disponibilidade e amizade.

Agradeço aos meus familiares-primos pelo acolhimento em Lisboa e a compreensão nas minhas longas e recorrentes ausências, amor eterno: Pedro, Tereza, Valter. E a todos os outros primos que são muitos e me acolhem igualmente.

Agradeço aos professores Jorge Vieira Albuquerque e Christine Greiner pelas aulas apaixonantes.

Agradeço ao amigo António Marques pelas longas horas a me ouvir despejar angústias e descobertas, como também por trazer lume para incendiar mais o pensamento.

Agradeço a amiga Vera Alvelos, abrir as portas da sua casa e me dar apoio afetivo.

Agradeço a Raquel Madeira por todo apoio com tradução, desenhos, etc...

Agradeço a Patrícia Kawaguchi, pela presença nos bastidores.

Ao LEC – Laboratório de Experimentação Cênica, que me trouxe novos conhecimentos e alimenta este meu sonho para seguir a investigar continuamente.

Ao Coletivo MÓ (Campinas), junto de todos integrantes, que é fonte de inspiração para pensar-fazer-investigar as artes do corpo.

Agradeço ao Fernando Magri por sua presença generosa na minha vida.

Agradeço ao Fernando Morais pelo apoio estimulante na decisão da escrita epistolar.

Agradeço a Laura Silva pelo apoio devir-pombo-correio.

Agradeço a Mariana Braga pela companhia nesse momento solitário.

Agradeço a Maria Belén e Maria João Falcão pela partilha e trocas efetivas.

Agradeço ao Polo Cultural das Gaivotas pela disponibilidade de salas e residência artística, atuando sempre impecavelmente em toda demanda.

Agradeço aos meus irmãos pelo imenso carinho e afeto: Sueli, Maristela, Fernando.

Agradeço ao corpo de segurança da FCSH sempre atencioso, dias e madrugadas.

Agradeço a Portugal por me fazer tão feliz em inverter o caminho dos meus progenitores. E, assim, agradeço a eles, aos que me fizeram nascer. Fernando e Piedade.

Resumo

Este trabalho foi escrito a partir de uma pesquisa de campo na qual a artista que investiga também está inserida nos processos de treinamento. Em busca de possíveis caminhos para dilatar a presença do corpo cênico, mergulhei no LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – que futuramente gerou uma ponte na cena do Butô, com Yael Karavan. O foco desta investigação compreende treinamentos em sala de trabalho, direcionado à presença enquanto elemento fundamental para as artes do corpo, isso a partir da pedagogia de oito artistas (sendo sete do LUME Teatro e uma da Karavan Ensemble). Uma vez que falar da sua aldeia é sempre o local onde se fala melhor. Então, estar dentro da sala de trabalho me permitiu compreender na prática essa questão da presença nas artes do corpo.

Investigo lugares tais como: as micropercepções, as metáforas, a, a exaustão, a mimeses, o jogo, escuta atenta, os vetores que sustentam o corpo e o campo magnético. Percursos práticos em sala de ensaio enquanto treinamento de uma arte relacional.

Palavras-chave: LUME Teatro, presença, metáforas, treinamento, afetos, energia, percepção.

Abstract

This work was written from a research field in which the artist who inquire is also introduced in the training processes. Searching for possible ways to expand the presence of the performative body, I dived in LUME Teatro – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp- which in the future generated a bridge to the Butô scene with Yael Karavan. The focus of this research comprises the training in the working room, directed at the presence as a fundamental element for the body arts, from the pedagogy of eight artists (seven from LUME Teatro and one from Karavan Ensemble). Once that talking about your village is always the place where you best talk. Then, being inside the working room allowed me to understand in practice the issue of presence in the body arts.

I research places such as: the microperceptions, the metaphors, the exhaustion, the mimeses, the game, the attentive listening, the vectors that sustain the body and the magnetic field. Practical pathways in the rehearsal room as a relational arte training.

Keywords: LUME Teatro, presence, metaphors, training, affections, energy, perception.

ÍNDICE

☒ Carta à FCSH.....	7
✂ Uma escrita epistolar	
☒ Carta ao Leitor.....	12
✂ Refletindo a prática a posteriori	
☒ Carta ao LUME Teatro.....	20
✂ Toda escolha tem lá sua razão de ser	
☒ Carta ao Luís Otávio Burnier.....	30
✂ O caminho da investigação na arte de ator e os nossos mestres	
☒ Carta ao Renato Ferracini.....	37
✂ Micropercepções ou engravidar o tempo	
☒ Carta ao Ricardo Puccetti.....	49
✂ A porosidade do palhaço mora nos afetos	
☒ Carta à Naomi Silman.....	60
✂ Pausa prenhe, o lugar da vibração	
☒ Carta ao Jesser Souza.....	73
✂ Jogar: quando os olhos brilham	
☒ Carta à Raquel Scotti Hirson.....	86
✂ A Mímesis Corpórea e o devir-outro	
☒ Carta à Ana Cristina Colla.....	98
✂ Quando a escuta encontra o corpo	
☒ Carta ao Carlos Simioni.....	106
✂ Forças estão por todo lado, o presente da invisibilidade	
☒ Carta a Yael Karavan.....	118
✂ A dança das metáforas	
☒ Carta ao Paulo Filipe Monteiro.....	131
✂ Futuro da Presença	
Breves considerações Finais.....	145
Bibliografia.....	148

Lisboa, 10 de Agosto de 2019.

*Cada um de nós está fabricando a si mesmo
na forma da narrativa que se faz.*
M. AZERT.

Caríssimos Jurados - Mestrado em Artes Cénicas / FCSH,

Queria começar dizendo o motivo de eu escolher um modo de escrita fora do modelo convencional acadêmico. Busquei algo que se aproximasse das minhas inquietações enquanto artista e enquanto sujeito, porque em meu desassossego busco na medida do alcançável desacomodar-me do estado mediano de existir. Entrar em modelos existentes parece por vezes desperdício de uma singularidade.

Se ao dançar o movimento caminhamos na busca da desprogramação do padronizado, na ruptura do programado, podemos repensar a nossa forma de expressão na academia por esse viés? Trata-se de um exercício de liberdade, uma vez que escrever é também um ato ético-estético-político do modo como eu manifesto possibilidades de diferenciação e alteridade (MACEDO; DIMENSTEIN, 2009). Ana Cristina Colla¹ entende a narratividade como *uma posição política que tomamos em relação ao mundo e a nós mesmos*² (COLLA, 2019:9).

A escrita poderia ser performar o pensamento? Roland Barthes vai mais longe:

Sabemos que não se pode escrever diferente, salvo se se pensar diferente. Pois escrever é já organizar o mundo, é já pensar (aprender uma língua é aprender como se pensa nessa língua). É, portanto, inútil pedir ao outro que se reescreva, se ele não está decidido a se repensar (BARTHES, 2003:202, apud OLENDZKI, 2017:225).

¹ Ana Cristina Colla é atriz-investigadora do LUME Teatro.

² Optei por usar sempre o itálico para as citações acopladas ao texto, no lugar das aspas.

Esta dissertação se concebe num modelo rizomático porque não caminha numa linha contínua e linear. Não possui uma estrutura a partir de capítulos, mas sim a partir de cartas. Todavia, esta investigação compreende minhas práticas junto aos cursos de formação dos sete artistas do grupo LUME Teatro e ainda do Butô de Karavan Ensemble, bem como alguns atravessamentos com pensadores, encenadores, filósofos e artistas, *pois também gosto de invadir o terreno alheio* (SÊNECA apud FOUCAULT, 2004: s/p). Objetivando, desse modo, experimentar pistas (caminhos) para atingir o estado de presença nas artes da cena.

Para tal, cabe lembrar que as reflexões se deram a partir das experiências nos processos desenvolvidos nos cursos e só a partir das práticas em sala de ensaio comecei a escrever. Esclarecendo que as práticas às quais me refiro se situam na pré-expressividade de Eugênio Barba³. Ou ainda, como prefere Renato Ferracini⁴, no momento de preparação do ator: *deixar-se afetar e agir, ou seja, compor* (FERRACINI, 2013:119), porque para o ator o corpo expressa sempre, não existindo uma pré-expressão. Para essas práticas o LUME tem usado o termo “treinamento”.

Pensar em um mestrado de Artes Cênicas me leva a pensar numa flexibilização de novas formas de escrever uma dissertação de mestrado. Partindo do pressuposto que em um caráter artístico a forma de produzir conhecimento – poesia, escrita acadêmica, texto teatral, artigos – fugindo aos modelos pré-estabelecidos pode fazer sentido enquanto um olhar mais contemporâneo e mais arejado às variações da linguagem: modos de expressão e poéticas criativas. Citando Deleuze, quiçá uma tentativa de usar um modo menor (minoritário) e conquistar mais liberdade no pensamento para fazê-lo voar com leveza.

Se o corpo busca essa aparente rebeldia enquanto se pronuncia desconstruindo-se, desterritorializando para voltar a se reterritorializar, estamos a falar das mesmas coisas, uma vez que prática e teoria, já sabemos, pertencem ao mesmo corpo e as mesmas sinapses ocorrem.

Se os modelos imprimem um caráter menos singular, eles também não nos dão asas para um voo de intensidades. Assim, tomei a decisão de escrever uma dissertação de

³ Eugênio Barba é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Criador da Antropologia Teatral, Fundador e Diretor do Odin Teatret.

⁴ Renato Ferracini é ator-investigador do LUME Teatro.

mestrado que fugisse aos modelos acadêmicos. Respeitando a ética e os critérios de citações de autores, bem como todas as regras que permeiam o pensamento alheio. A informalidade por vezes pode ser um filtro acessível.

Escrever aqui trata-se também de um modo de expressão a partir de algo que aconteceu em práticas artísticas em sala de trabalho. A partir do pensamento-corpo, traduzi a experiência prática numa escrita: escrita epistolar.

A escrita epistolar surge num momento em que havia lido “A Escrita de Si” de Michel Foucault (2004). Porque escrever de si pode ser uma forma de se rever enquanto sujeito, enquanto artista, enquanto processo. Compreendi que falar de mim resulta numa exposição pessoal de me fazer ver, de me deixar ser lida. E, possivelmente, porque as cartas eram um modo de materializar a presença dos meus interlocutores que não estavam de fato presentes, traduzindo a proximidade criada entre mim e os meus mestres. As cartas também operam uma presentificação de quem escreve, salienta Foucault: *a carta faz o escritor «presente» àquele a quem dirige* (1992:49 apud OLIVEIRA, 2015:67).

Se com os epicuristas temos uma ética voltada ao *Cuidado de Si*, eu enxergo aqui o artista dentro desse cuidado de si como alguém que busca reexistir em todas as suas dimensões. Um campo de forças capaz de gerar potências. Como viver de maneira ética? Como conhecer-se na *praxis*? Os gregos encontraram-se na *askesis*. Cuidado de si. Eu acabo me apropriando deste termo enquanto pensamento de quem cuida porque se observa. Como um treino de si por si mesmo, seja ele produzir uma dissertação ou práticas realizadas enquanto treinamento para si próprio, ou ainda a se desenvolver enquanto técnica preparatória da arte de ator. Trabalhando muito mais num modo de se constituir e criar a si próprio do que ser constituído por forças que vêm de fora (dominação e sujeição).

Ainda em “A Escrita de Si” leio um trecho onde Foucault cita Sêneca a dizer sobre a importância da leitura. A seguir:

...a prática de si implica a leitura, pois não se poderia extrair tudo do seu próprio âmago nem se prover por si mesmo de princípios racionais indispensáveis para se conduzir: guia ou exemplo, a ajuda dos outros é necessária. Mas não é preciso dissociar leitura e escrita; deve-se ‘recorrer alternadamente’ a essas duas ocupações, e ‘moderar uma por intermédio da outra’. Se escrever muito esgota, o excesso de leitura dispersa (SÊNECA, apud FOUCAULT: 2004, s/p).

Então, há muito já tentando largar as leituras me apercebi aqui da necessidade de me lançar na escrita, o que veio corroborar os comentários que meu orientador também já vinha fazendo há tempos, *é hora de começar a escrever*.

Parti para uma escrita apenas em rascunhos, parti por iniciar conversas comigo mesma em gravador em mobilidade – da casa à faculdade e vice-versa. Havia já muitos escritos de relatos em treinamento, de conversas entre colegas da academia, assim como de pensamentos surgidos pelo que as leituras me provocavam. Precisava entender como transformar isso tudo numa produção para a escrita da dissertação.

A querer fugir do hábito, não repetir estruturas, eu queria me reinventar. Naquele momento era preciso entender que o impulso para a escrita também partia de fugir dos modelos enquanto produção de uma escrita padrão, para gerar uma escrita produzida por alguém a se constituir autonomamente. Especialmente porque é uma proposta que incide sobretudo sobre o grupo LUME, que tem no histórico o mestre Luís Otávio Burnier⁵, alguém que insistia sempre no quanto cada artista podia ter seu trabalho a partir das suas próprias proposições, uma criação atoral, um cuidado com seu próprio material (repertório pessoal), fazia todo sentido essa minha inquietude.

Já adiantado meu namoro com Foucault em “A Escrita de Si”: como fazer da minha vida uma estética da existência? E, neste momento, era minha vida centrada na escrita de uma dissertação. Era preciso pensar nesse período que, por muito que pareça solitário, pode ser autônomo e transformador na própria forma de encarar a escrita feita a partir das minhas escolhas.

O trabalho que a carta opera no destinatário, mas que também é efetuado naquele que escreve pela própria carta que ele envia (...) mas é preciso compreendê-la menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo (FOUCAULT, 2004 s/p).

Um modo de me abrir ao olhar do outro. É o que pretendo fazer nesta dissertação: uma exposição despretensiosa, vivenciando diversos treinamentos para pensar a presença nas artes do corpo. A partir das minhas composições surgiu a escrita, do encontro com todos os que povoaram meus dias e minhas noites, mestres e autores. Uma combinatória de tanta diversidade de conhecimento, ao mesmo tempo, com tão vasta semelhança.

5 Fundador do LUME Teatro no ano de 1985 juntamente com Carlos Simioni e Denise Garcia.

A escrita, então, torna-se exercício de um pensamento que não coincide com a razão, com a inteligência, com a erudição ou com o conhecimento da obra inteira de um autor. E também não coincide com um tipo de aprendizagem e de ensino que reivindicam a unidade doutrinal de uma escola. (...) não é um corpo de doutrina, é o próprio corpo daquele que ao ser percorrido pelas leituras se apossou delas e faz sua afirmativa (MACHADO, 2004:148-149).

AOS LEITORES

Júri

Amigos

Repositório UNL

Lisboa, 15 de Julho de 2019.

Caros Leitores,

Esta carta vem esclarecer os modos de produção desta dissertação: alguns pontos importantes para a compreensão dos modos de operar o meu pensamento e como se deu esse processo intensivo de investigação da presença. Ainda a tempo, lembro-vos que estou sempre a pensar a presença enquanto pré-expressividade⁶.

Já vou pedindo licença no modo como vou me referir aos atores do grupo, LUME Teatro. Devido ao convívio e à proximidade, criou-se uma certa intimidade encurtando distâncias e me permito tratá-los apenas pelo seu primeiro nome. Sendo assim, coloco aqui os meus interlocutores: Cris (Ana Cristina Colla), Jesser (Jesser de Souza), Naomi (Naomi Silman), Raquel (Raquel Scotti Hirson), Renato (Renato Ferracini), Ric (Ricardo Puccetti) e Simi (Carlos Simioni). E, ainda, o fundador do grupo, Burnier (Luís Otávio Burnier). Em alguns casos perceberão que falo pelo sobrenome, é o modo como eles habitualmente usam também.

Participei de sete cursos no LUME Teatro, realizados na sede do LUME nos meses de Fevereiro dos anos: 2015, 2017, 2018 e 2019. Sendo que os cursos do Ric e do Renato foram feitos aqui em Lisboa em épocas distintas por terem sido realizados dentro da FCSH – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; o do Renato pertencendo à componente letiva e o do Ric como curso extensivo ao LEC – Laboratório de Experimentação Cénica da FCSH. E há ainda o curso de Butô ministrado pela Yael Karavan no contexto extracurricular da FCSH.

A saber:

6 A Antropologia Teatral (Eugenio Barba) entende o conceito de pré-expressividade como o nível básico de organização corporal comum a todos os atores, antes mesmo de expressar alguma intenção, sentimento, suas emoções. Para o LUME Teatro, *a pré-expressividade é aquilo que é anterior a expressão artística em si, é o nível onde o ator produz e principalmente, trabalha todos os elementos técnicos e vitais de suas ações físicas e vocais. É o nível da «presença», onde o ator «se» trabalha, independente de qualquer outro elemento externo, quer seja texto, personagem ou cena* (FERRACINI, 2003:99).

☞ Ana Cristina Colla – O Corpo Multifacetado

O LUME bebeu de várias fontes de trabalhos práticos orientais, cujos elementos foram redimensionados e reestruturados para o trabalho próprio, cujo resultado passou a compor os treinamentos técnicos dos atores. O foco aqui é na transmissão desses elementos técnicos híbridos experimentados que acabam por romper a fronteira entre a dança e o teatro. Mergulho no corpo como agente central, multifacetado, seja ele corpo concreto, cuja musculatura necessita de alongamento, força, segmentação, enraizamento, entre outros, ou o corpo imagético, capaz de materializar diferentes qualidades de vibração, na busca de uma expressividade pessoal.

☞ Jesser de Souza – Treinamento Técnico

O curso aborda temas relacionados ao trabalho de ator: ética (autodisciplina e autonomia), preparação e prontidão (aquecimento do corpo-mente e presença), aspectos energéticos e técnicos do ofício (transformação do peso em energia, dinâmica das ações no espaço e no tempo, articulações e segmentação corporal, modulação da energia, jogo entre atores); sempre por meio do reconhecimento e dilatação das capacidades expressivas do corpo.

☞ Naomi Silman – Da Energia à Ação

Através da materialidade da ação é possível que a energia íntima do ator, sua presença, chegue ao espectador. Partindo de alguns dos elementos do treinamento energético e técnico, como a transformação do peso em energia, a dinâmica das ações físicas no tempo e espaço, a relação com o chão, a relação com o ar, o trabalho das articulações e a segmentação corporal, a relação entre atores, bem como a utilização de estímulos externos (imagens, quadros, música, texto, objetos).

☞ Raquel Scotti Hirson – Mímesis Corpórea

Trata-se de uma metodologia desenvolvida no LUME de criação de ações físicas e vocais que busca a poetização e teatralização dos encontros afetivos entre um atuator-observador e corpos/matérias/imagens. Busca introduzir o atuator no universo dessa observação artística e poética, através de trabalhos que o

instrumentalizem no ‘como’ e ‘o que’ observar e posteriormente na codificação do material, transformando-o em seu repertório expressivo e poético de trabalho.

☞ Renato Ferracini – O Corpo Como Fronteira

O corpo como potência artística e de criação, o corpo como fronteira expressiva que expande e perfura as bordas, criando um espaço único e ao mesmo tempo interseccionando as relações teatro/dança/performance. É trabalhado, na prática, o corpo dentro dessa fronteira de criação, seja na relação com o espaço, com o outro, com a música, com os objetos, buscando sempre a capacidade expressiva corpórea.

☞ Ricardo Puccetti – O Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo

Através de uma metodologia desenvolvida no LUME, este workshop possibilita que os aspirantes a palhaço entrem em contato com aspectos “ridículos e estúpidos” de sua pessoa, normalmente não expostos durante a vida cotidiana. É um processo de iniciação que permite uma primeira vivência da utilização cômica do corpo, que é particular e diferente para cada um: a descoberta do ritmo (tempo) pessoal e um contato inicial com a lógica de cada palhaço, ou seja, sua maneira de ação e reação frente ao mundo que o cerca.

☞ Carlos Simioni – Presença do Ator

A presença diz respeito a algo íntimo, uma pulsação que transpassa e percorre toda a ação cênica. Neste curso trabalha-se a dilatação do corpo, a expansão da energia no espaço, o campo magnético, a transformação do peso do corpo em energia, a ação energética e a construção da presença cênica como princípios da dança pessoal, elementos técnicos desenvolvidos no LUME.

☞ Yael Karavan – Butô e Metamorfoses – A Poesia das Imagens

Imagens poéticas são uma das maiores potências da dança Butô. Explora o corpo presente, o corpo vazio, o corpo ferramenta e a transformação dos nossos estados físicos graças às imagens. Nasce de dentro e conecta a essência individual com a natureza, o universo e os ciclos da vida e da morte. Este workshop trabalha os elementos da metamorfose, presença, prontidão, contraste, a dança através das imagens e tensão entre opostos.

Como pensar uma proposta de dissertação nas Artes Cênicas sem passar pelo corpo? Foi isso que me inquietou. Uma vez que todo pensamento vem de uma experiência corporal, não há como fugir desse lugar. Acho que fui radical, afinal, como falar da morte sem morrer de fato? No meu encantamento pelo trabalho do LUME Teatro vi uma porta de abertura para começar essa reflexão em cima da experiência na carne, *pois o que sempre está em jogo é um conhecimento encarnado, que precisa ser experimentado para ser compreendido. O sujeito do conhecimento se desestabiliza no real encontro com o outro* (QUILICI, 2015:85).

As práticas de sala de ensaio também produzem conhecimento. Utilizo-me aqui das palavras de Ciro Aprea:

Reconheço que a prática possui uma “capacidade” de se pensar a si própria. Muitas vezes, durante o trabalho, tenho a impressão de estar a ser conduzido pela sua lógica interna, pela sua maneira imediata de apreender as necessidades do instante e decidir. Um pensamento que se desdobra em ação, que reclama a ação e o contato para agir imediatamente. Assim nos voltamos perceptivamente para o corpo, parece que a matéria, feita de carne e percepção, é levada a evoluir naturalmente, no sentido da sua “abertura”. [...] A figura do investigador praticante foi concebida para descrever esta posição particular de escuta, em relação à sua prática. Uma posição privilegiada, que permite o acesso a fenómenos subtis, por vezes observáveis apenas por imersão (2014:27).

Percebemos aqui que há uma força nas práticas com relação à produção de conhecimento, por estas se darem de uma forma tácita. Eu ainda poderia me alongar em falar afinal do que é conhecimento, que tipo de conhecimento as práticas promovem. Com o pensamento de Stamer, Aprea faz-nos ver que esse espaço de laboratório (prático) visto como espaço de conhecimento coincide com o próprio investigador.

The decisive step is therefore the attempt, not only to artistically and discursively localize the place in which knowledge is produced but also, inversely, to determine the underlying concept of knowledge topographically. If we adopt this method, we can say that a laboratory is not just a place in which researchers produce knowledge under the given social circumstances, but that it is much rather a black-boxed – thinking space – located within the researcher’s body? (STAMER, 2007 apud APREA, 2014:34).

Corroborando as minhas intenções em criar um pensamento lógico a partir do pensamento do corpo em experiência, trago Christine Greiner para a conversa: *a teoria precisa ser necessariamente uma reflexão da experiência vivida, porque ela se organiza*

durante a ação (GREINER, 2005:23). Segundo o filósofo japonês Yasuo Yuasa, sabe-se que no Japão e na China não se pode pensar na relação corpo e mente anterior ao treinamento, uma vez que essa se altera a partir do próprio treinamento, que se opera pela cultura (shugyô) e a formação (keikô) (Greiner, 2005). *É apenas depois de adotar este ponto de partida experiencial que se pode perguntar qual é a relação entre corpo e mente. Ou seja, este debate nunca pode ser restrito a uma especulação exclusivamente teórica* (Ibidem:22).

Motivada por esse atravessamento reflexivo, imersa num encantamento pelo LUME, adiante manifesto em carta ao LUME — Toda escolha tem lá sua razão de ser — fiz a escolha de uma dissertação a partir de práticas em sala de ensaio. Tal como diz o cineasta canadense, David Cronenberg: *é em direção ao corpo que se deve ir para conhecer a verdade.*⁷

Michel Serres, em *Variações Sobre o Corpo* (2004), menciona uma experiência deslumbrante de um viajante, que em um sobrevoo, a partir da janela do avião se encanta com a imensidão da paisagem nas montanhas, mas reitera que a experiência é quase que reduzida ao olhar *única coisa ativa no interior de uma carne tão ausente quanto uma caixa-preta* (SERRES, 2004:14). Por outro lado, a visão de quem está escalando a montanha (a tal da paisagem vista da janela) *aquilo que do alto continua a ser espetáculo passa a integrar o corpo* (Ibidem:14), as mãos agarram-se às rochas e todo sistema do corpo está comprometido naquele momento: sistema nervoso central, sistema límbico, sistema reptiliano. Porque *o corpo em movimento federa os sentidos e os unifica nele* (Ibidem:15).

Sabe quando a gente decide comprar um carro vermelho? A partir daquele momento tudo o que você vê à sua frente são carros vermelhos. Se é sintonia, se é a nossa percepção interessada que nos desloca para essas criaturas, ainda não sei. O fato é que com Yoshi Oida encontro mais uma reverberação nessa minha escolha. Diz ele que um dos seus mestres, em um belo dia, lhe disse: *Na condição de ator, você não deve ser teórico. Não seja tão lógico nem confie na sua compreensão intelectual. Aprenda através do corpo* (OIDA, 2014:51).

⁷ Palestra proferida por Vladimir Safatle, filósofo, professor titular da FFLCH-USP — Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5dsN1EXSUP4&t=3225s>>. Acesso em: 02.08.18.

Explico-me: trata-se de uma experiência incorporada que se fez narrativa. Uma narrativa em corpo presente. Cabe salientar que não há nenhuma intenção minha em condenar o pensamento, ou dar superioridade ao corpo em detrimento ao pensamento. A retórica estabelecida em cima do/no corpo se deu devido o meu pensamento ter sido organizado a partir da “Teoria Corpomídia”, assim nomeada por Helena Katz e Christine Greiner. Ao se basear em novos estudos sobre as Ciências Cognitivas, trabalha-se com um pensamento enraizado no corpo, conforme Greiner esclarece: *Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive em estado do sempre-presente, o que impede a noção de recipiente* (GREINER, 2005:131). O corpo visto como processo nos obriga a rever o verbo “ser” para se pensar “sendo”, uma vez que se compreende enquanto fluxos de trocas com o ambiente em que se transita. E isso se estabelece enquanto modo de valorar o trânsito do corpo para o pensamento, porque ainda segundo Greiner o pensamento parte de práticas corpóreas, ele não surge independente... *A nossa hipótese principal é a de que uma investigação interteórica do corpo e dos processos de cognição revê e sugere novas possibilidades de estudo da cultura como um processo complexo, no qual não se distingue de forma dual e absoluta interno e externo, cultura e não-cultura, sujeitos e objetos* (KATZ; GREINER, 1998:77) Uma vez que não mais pensamos no ‘eu’ separado do corpo, eu sou o meu corpo, não há cisão entre eu-corpo / pensar-fazer. Assim, quando eu menciono que se deve começar a partir do corpo estou considerando este ser complexo. Sabe-se que é pelo corpo que damos a conhecer nossas potências, nossas construções de mundos têm como ponto de partida a experiência corporal. Katz e Greiner falam disso: *as experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxos emocionais, etc.), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de se mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela* (KATZ; GREINER, 2005:46). Corroboram este pensamento as ideias de Merleau-Ponty, onde esse trânsito de mente-corpo, ao qual ele chama de percepção promíscua, significa que somos atravessados de todos os lados, impedindo de saber se algo se inicia no corpo ou na mente. Trata-se de uma via de idas e vindas. Colabora para este meu modo de organizar a dissertação os estudos da psicanalista Hélia Borges, a qual se baseia no pensamento de Michel Foucault (1970) chamando atenção com o “fora do discurso”, local

privilegiado em que operam as forças – campo intensivo. Há um apagamento das experiências do corpo quando o discurso/razão é tido como superior. Uma vez que anestesiado o corpo ele se aliena da possibilidade de se afetar com a vida, tentei chamar atenção para os fenômenos do corpo, que é o território onde se dão os afetos e também é gerador de discurso como já dizia Foucault. E ainda, o *educador, compositor e músico Jacques Dalcroze foi um dos primeiros a sistematizar um método em educação musical que proporcionasse a vivência corporal de elementos da música, antes experienciados somente no âmbito intelectual pelos estudantes* (DI LUCA, 2011:38 apud CONSORTE, 2014:12). Parece-me que Dalcroze já havia notado que o conhecimento se daria de modo incorporado. A minha intenção ao dar valor ao corpo caminha pelo entendimento de que ao falar em corpo estou considerando corpomente. A leitura da palavra corpo deve ser traduzida carregando todo sistema corporal e cognitivo, já que não se pensa apartado ao corpo. Segundo o psicanalista Winnicott a mente está por aí, já partindo do entendimento de “por aí” como algo dado ao corpo e não exclusivo do cérebro, como argumenta a psicanalista Hélia Borges no Programa Café Filosófico – Da Razão ao Corpo.



LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais

Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP

13084-224 Brasil

Lisboa, 10 de Abril de 2019.

*No final das contas, dentro de quantas capas de sobrevivência, de túnicas,
de apoios ou fundações, de esqueletos, de refúgios, de abrigos,
exteriores ou interiores ao nosso corpo buscamos um hábitat;
dentro de quantos nichos vivemos, dormimos,
caminhamos e trabalhamos antes de criarmos a coragem de nos entregarmos ao mundo?*
MICHEL SERRES

Caríssimo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – LUME,

E assim, começo a minha resumida história de vida sob o viés angustiante de mergulhar na minha própria pessoa. Começo por uma intrínseca sensação de desabitada. A crise começa com o desejo de me tornar uma atriz e não conseguir me demorar no contato comigo mesma. Mergulhar no vazio existencial era aturimento demais para suportar. As relações ficavam na superfície por medo desse contato comigo mesma. Uma vez que as artes da cena necessitam de autoconhecimento, de pertencimento, de tempos demorados ou dilatados, de um mergulho nas camadas mais profundas da pessoa, acabei por não me adaptar em canto algum.

Havia, no teatro, uma demora em construir personagens, em fazer leituras de mesa, em entrar em processo de criação – ensaios e ensaios demorados que me eram puro sofrimento. Assim, com o convite de uma cineasta para experimentar a arte da cena na televisão, fui atuar em uma novela. Ufa! Pareceu-me a grande maravilha, atuar e não ter aquele contato íntimo com minha pessoa em ensaios alargados. Porque o tempo da televisão custa dinheiro e os ensaios, por sua vez, servem apenas para ajustes técnicos como luz, foco, maquiagem, figurino e ação!

Fiquei ali por quatro meses. Parece que andava mais adormecida do que pulsando. O tempo em preparo era demasiado longo, fato que me entediava. Não fazia nada em 80% do tempo e atuava em 20% dele. Como se não bastasse, a narratividade era empobrecida e a cada tempo empobrecia mais, com mudanças de autores frequentes. Terminada essa fase, tive que fazer um balanço da vida profissional. Mas a verdade é que alguns caminhos

já me direcionavam a fazer as pazes comigo mesma. Era preciso um reencontro, um caminho de autoconhecimento, era preciso eu me deparar com as minhas forças e fraquezas, com as intensidades naturalmente humanas – e esse foi um grande desafio.

A essa altura estava já fazendo minha licenciatura na PUC-SP⁸, foi quando conheci o LUME Teatro e tive contato com o Renato Ferracini, através de uma roda de conversa organizada pela universidade. Aquele encontro mexeu comigo, aquele jeito singular e amoroso de falar das artes da cena, a ética de um coletivo que havia se construído com bases sólidas e muita amorosidade.

Em verdade, eu fui fazer licenciatura depois de vários anos convivendo com o teatro e atuando nele. Cheguei a passar por um período de afastamento das artes e na retomada, já na universidade, eu notava que as narrativas estavam dando vez a outra voz, a um processo colaborativo nas criações. O teatro textocêntrico ainda existia, mas em modo diminuto: sobre a construção de personagem, por exemplo, já não se falava tanto. Algo havia mudado. Lembro-me de me pedirem para ir para a cena contracenar com um colega e que tivemos, nessa ocasião, poucos minutos para elaboração. A minha grande angústia era criar a psicologia da personagem, saber de onde vinha, para onde ia, as circunstâncias nas quais a cena ocorria, enfim, todo um trabalho psicológico. E, por fim, a essa altura, Cassiano Quilici⁹ somente me diz: esquece isso tudo para já, vá e faça.

Começou, aí, o meu entendimento das mudanças e do que viria a compreender como o teatro pós-dramático¹⁰. O teatro da contemporaneidade já exigia outros atributos para a cena. Parafraseando Quilici, à medida em que a arte presencial tende a desinvestir a ação artística da mediação ficcional para apostar em acontecimentos, modificaram os padrões de percepção assim como os modos de treinamento. Passou-se a investir noutras formas de trabalho sobre si, valorizando os estados do corpo-mente.

Com o estreitamento entre eu e o LUME Teatro, pude conhecer, aos poucos, a pedagogia dos seus cursos. Em 2013, fiz o curso do Renato Ferracini – “O Corpo Como Fronteira” – e, no ano de 2015, fiz o de Naomi Silman – “Da Energia à Ação”. Dois

⁸ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

⁹ Cassiano Sydow Quilici é Doutor em Semiótica pela PUC-SP, docente na Universidade UNICAMP-SP.

¹⁰ Apenas como nota: trata-se do meu percurso, o meu envolvimento inicial havia se dado inicialmente com montagens de teatro a partir de estudos de textos, sempre a se trabalhar com a construção de personagem pelo sistema Stanislavski. E somente na universidade me deparei com a crise da representação e a nova cena do teatro enquanto acontecimento performático.

curso ao longo dos quais pude reconhecer essa nova estética: a partir das ações físicas acessar as energias e construções de matrizes para possíveis criações.

Não, não foi fácil abraçar-me. Nadei contra a correnteza, comecei o curso do Renato, abandonei nos últimos três dias. Ainda não dava conta desse mergulho nas minhas estranhas memórias do corpo. Contato com a obscuridade era uma coisa assustadora. Silêncios eram pesadelos. Porque “*o silêncio é a oportunidade do indivíduo se desvestir*” (SAFRA, apud PERDIGÃO, 2005:113) e, para isso, é necessária disponibilidade. Sabia que precisava ir mais fundo: mesmo me inscrevendo para o curso da Naomi, forcei, nadei novamente contra a correnteza e, por algumas poucas vezes, me deixei ir com a força das águas. Salve-Salve, Miriam – neste caso, fui até o fim.

Foram meias entregas, outras mais inteiras, e conforme o tempo avançou pude entender que cada um precisa de seu próprio tempo para maturar. Não havia porque me fazer cobranças, afinal, aquele trabalho todo era só para mim. E eu poderia me demorar o tempo que quisesse comigo mesma.

Continuando a minha leitura em *O Silêncio* – na voz do psicólogo Gilberto Safra – vejo que ele diz: *a experiência do encontro só é possível se oferecer uma atitude de espera* (Ibidem:114). Acendeu-se em mim uma luz. A sociedade vive às pressas, o mundo corre com infinitas cobranças em cima de produção, de entregar resultado – o tempo da maturação anda de fato prejudicado. E num lugar como este, da sensibilidade, da comunicação com outros modos de experimentar, há que se ser paciente, como menciona Rainer Maria Rilke em suas Cartas a um Jovem Poeta:

Ser artista significa: não calcular nem contar; amadurecer como uma árvore que não apressa a sua seiva e permanece confiante durante as tempestades de primavera, sem o temor de que o verão não possa vir depois. Ele vem apesar de tudo. Mas só chega para os pacientes, para os que estão ali como se a eternidade se encontrasse diante deles, com toda a amplidão e a serenidade, sem preocupação alguma. Aprendo isto diariamente, aprendo em meio a dores às quais sou grato: a paciência é tudo! (RILKE, 2009:36)

Pensar a respeito do que Ferracini sempre nos dizia em sala de aula – que a arte do teatro é a arte do encontro – e considerar que de fato entendo as artes do corpo dessa forma, como artes do encontro, me leva a aproximar essa experiência teatral com a espera que bem Safra coloca. No LUME, os encontros são amorosos. Há o tempo particular para colheita de cada um. Não há pressa e, nas próprias palavras de Ferracini, *não é preciso*

chegar a lugar nenhum, ou nas de Cris: *Não há aonde chegar, o lugar onde estamos é a chegada* (COLLA, 2013:103). Isso me tranquilizava, havia uma proposta de buscar sem obrigatoriedades definidas. Ora, e se há espera, como diz Safra, há o tempo de maturar de cada um. E assim, maturava a Miriam. Já aqui corrobora com essa mesma ideia o pensamento da artista plástica Fayga Ostrower:

Crescer, saber de si, descobrir seu potencial e realizá-lo: é uma necessidade interna. É algo tão profundo, tão nas entranhas do ser, que a pessoa nem saberia explicar o que é, mas sente que existe nela e está buscando-o o tempo todo de suas potencialidades. No entanto, é só ao longo do viver que estas potencialidades se dão a conhecer. (...) Então é preciso viver para poder criar. Cabe repeti-lo: ‘não há atalhos para a vida’ – e tampouco os há para a criação. Somente nos encontros com a vida, nas experiências concretas e nas conquistas de maturidade, poderemos saber quem é a pessoa e quais os reais contornos de seu potencial criador. (OSTROWER, 1990:6, apud LOPES, 2014:8)

Assim, passado um tempo e, já em Lisboa para o Mestrado em Artes Cênicas, na presença do professor Renato Ferracini para conduzir uma das disciplinas, pude de fato entrar mais fundo no processo do “O Corpo como Fronteira” e assim seguir até o fim do curso. A maneira generosa, afetuosa e ética com que ele conduziu as aulas me deixou encantada com sua pedagogia. Não me contive em pedir a ele para estagiar lá em Campinas e poder, dessa forma, passar por todas as outras experiências, afinal, ainda me faltavam cinco cursos para completar o ciclo inteiro. As rodas de conversa com Renato me proporcionaram conhecer a Ética de Espinosa e com ela minha visão se ampliou. Encontrar-me com Espinosa me fez compreender o que era essa *alegria* enquanto potência de ampliação nos encontros de corpos, em prol de encontros que, até então, me despotencializavam. Suponho que na *praxis* rotineira dos encontros já andava a experimentar, mas o acaso era o grande senhor a reinar.

Essa ética de respeito e essa postura de positividade dos integrantes do LUME na condução de tais encontros rapidamente me conquistou. Pude vivenciar, ali, uma prática imbuída de teoria na qual acontecia uma simbiose da palavra com a ação, da escrita com a criação. E, assim, eu mergulhei em todos os cursos. Com o entendimento de que errar faz parte de todo aprendizado. Ideal (Mundo das Ideias) só para Platão¹¹, porque ali, em sala de trabalho, lidávamos com o real (Mundo dos Sentidos). O real é como você está hoje, com as suas dores e as suas alegrias, estas que te constituem. E quando você não

¹¹ Para Platão havia um mundo inteligível, anterior ao nosso, do verdadeiro conhecimento. O mundo das ideias primordiais.

sabe aonde vai? Não sabemos, de fato: “*entramos em trabalho para descobrir caminhos*”, nas palavras de Simioni. É sempre processo! Exatamente nessa condição de mundo das sensações, eu aproveito tudo isso em minhas criações, porque a vida não se joga fora: não é possível selecionar as experiências que queremos guardar cá dentro. Elas todas nos constituem e estão embrenhadas em nosso corpo-memória. Renato dizia o tempo inteiro: “*parte desse lugar em que vocês estão hoje, está com raiva, trabalha a raiva, a alegria, o vazio*”. Não era necessário chegar a lugar nenhum (Ferracini): isso é uma liberdade para investigar-se. Mergulhar na sua própria escuridão era um modo de buscar recursos em si próprio, até para que você não ficasse estagnado, preso a um saber já constituído ou perseguido.

A ação de colocar-se disponível para não chegar a lugar nenhum permite que o indivíduo se perca. Parafraseando Yael Karavan, isso é o que ocorre na dança butô: um tal de perder-se e achar-se constante. Assim como acontece com nossa respiração, com o ritmo do coração humano, há a pausa entre inspirar e expirar, o intervalo entre batidas: a ação não acontece o tempo todo. Há algo “entre” – e nesse entre é que tudo acontece. Entre o nascimento e a morte, entre o começo e o fim, há a vida. Porque quando você está perdido há uma infinidade de possibilidades, no desconforto a gente se desconhece e, desse modo, é um desvestir-se para se vestir outro. Só não pode ficar perdido o tempo todo, salienta Yael.

Para retomar – ainda por que o LUME Teatro – porque dentro dessa ética de respeito em nenhum momento encontrei uma maneira desrespeitosa de tratar o colega. Porque o olhar dos artistas do LUME é um olhar que apoia a sua dificuldade, que sustenta a sua queda. Porque todos são artistas, além de estarem no lugar de transmissão de uma pedagogia, e, portanto, todos reconhecem esse lugar do mergulho em si mesmo. E, pela compreensão desse lugar da dificuldade e da resistência, trabalha-se com uma pedagogia amorosa. Pelas palavras de Ferracini: “*Confiar em si, dar o presente de se trabalhar com o que tem*”, parte-se de um lugar completamente distinto do habitual, lugar este no qual há sempre a impressão de que estamos inapropriados com nossas impotências e disposições. De novo um espaço de acolhimento porque se sabe que esse “estado” vai ser modificado logo adiante.

As palavras mais articuladas na sala verde¹² eram: “*isso, isso, isso*”. Confesso que ouvir essa palavrinha é extremamente motivador. Como se andássemos cegos à procura da porta e de repente precisássemos do olhar de um outro para nos guiar. O fato de ouvir a palavra mágica na sala verde representa que você adentrou um terreno fértil e que merece atenção. Estamos a nadar em busca de não se sabe o quê, e ‘isso’ te faz confiar no mergulho dessa energia incomensurável que é o vazio. Ao mesmo tempo, te sinaliza que o mestre está ali a te apoiar. Nas palavras de Raquel, o motivo de pronunciar ‘isso’ é bem claro para ela: “*eu vejo brilho em vocês eu falo, eu vejo eu falo, e cada vez que eu falo vocês percebem e entendem o que estavam fazendo*”¹³. Abre-se, aí, uma brecha para ser compreendida como um lugar onde se brilha e que se deve demorar.

Outro ponto que me atraiu a investigar a presença junto ao LUME foi o fato de os mestres habitarem o mesmo espaço dos aprendizes. Fazer junto, porque a arte do teatro é fazer junto. Mas também porque eles são pessoas habituadas a um trabalho em horizontalidade. Não há hierarquias no saber ao transpirar suor. Esse caráter de comunhão faz toda a diferença, o modo como você é recebido/acolhido interfere no fluxo das relações, consequentemente na entrega e na qualidade da exposição do ator/performer/bailarino. E, aqui fazendo minhas as palavras do próprio Renato, para o ator “desnudar-se” é essencial criar um ambiente propício e íntimo dentro da sala de trabalho. Para alcançar isso, o LUME institui algumas regras importantes, a lembrar: o silêncio (modo de quebrar ações cotidianas), a proibição do atraso (construção de disciplina e respeito com o trabalho dos colegas e consigo) e a proibição de comentário sobre o trabalho dos companheiros (uma vez que o olhar do outro muitas vezes atua como uma lâmina de retração, esta proibição ‘protege’ o ator, permitindo que ele se mostre, se exponha com suas dificuldades e vitórias). Por fim, por entender que algumas conversas são quase um desserviço e se fazem inapropriadas ao atravessarem uma compreensão que deve se dar, inicialmente, no corpo, há um pedido de não verbalizar nada durante o processo sobre a experiência. Cris alerta: *a palavra vaza muito rápido, você fala, você esvazia*¹⁴. O que fica claro nas palavras de uma ex-integrante do LUME nos seus primórdios:

¹² Sala de treinamento do LUME Teatro onde são realizados os cursos de Fevereiro e onde os atores fazem seus treinamentos. Inicialmente pelo chão verde, apelidaram-na de sala verde, e mesmo depois de terem aplicado piso mantiveram o nome.

¹³ Conversa em 13.02.2019 no fechamento do curso da Mimesis Corpórea no LUME Teatro.

¹⁴ Conversa em no fechamento do curso do Corpo Multifacetado no LUME Teatro em Fev.2017.

O silêncio verbal é uma forma de manter o segredo enraizado no corpo durante um tempo para que ele não escape. Esse tempo vai revelar secretamente às pessoas reflexões valiosas sobre a aquisição de descobertas artísticas e técnicas; será como uma revelação de aprendizado. (WUO, 2016:155).

Ao aprofundar minha análise, encontro, ainda, um fato curioso que merece ser ressaltado aqui: o processo com o LUME acontece em recolhimento. Sinto, de alguma forma, que por estarmos todos parcialmente isolados do cotidiano da vida lá fora e das agitações mundanas – imersos num processo que dura entre sete e dez dias –, abre-se espaço para outros fluxos de energia. Esse isolamento parcial interfere em nossa disposição. Uma vez que Heidegger em *Ser e Tempo* (2005:188) fala do termo disposição, referindo-se ao habitualmente conhecido humor, nosso estado de humor. Esclarecendo que se trata de uma *disposição afetiva básica e momentânea, que marca nossas atitudes e comportamentos* (QUILICI, 2015:125). Levanto essa importante questão sobre a disposição porque, quando imersos num ambiente exclusivo para os trabalhos de treinamento, nos colocamos numa importante abertura, ou seja, *é uma qualidade de abertura e de contato com aquilo que nos cerca e nos habita*. (Ibidem:125). Para Heidegger, *ele (o humor) não vem de «fora» nem de «dentro»* (HEIDEGGER, 2005:191). *Cresce a partir de si mesmo como modo de ser-no-mundo*. Assim sendo:

“mostra-se o segundo caráter essencial da disposição: ela é um modo existencial básico da abertura igualmente originária de mundo, de co-pre-sença e existência, pois também este modo é em si mesmo ser-no-mundo”. (Ibidem:191)

O filósofo português José Gil, em seu último livro, *Caos e Ritmo*, comenta essa abertura do corpo, a qual enxergo também como uma disposição. Comparativamente, ele traça uma relação com o corpo da criança. *As crianças, por exemplo, têm o corpo aberto. Um corpo que é como o avesso do corpo paranoico fechado, hostil, revestido daquela «carapaça caracterial» de que falava Reich*. (GIL, 2018:79). Uma vez que os humores se enraízam no corpo (QUILICI, 2015:127), como criar essa abertura para simplesmente *estar-lançado*? O ambiente mais retirado da aceleração cotidiana e o acolhimento provocam um deslocamento em nossa disposição. A partir disso, torna-se possível uma entrega particular e específica, que permite uma abertura mais profunda para o outro, para

o si mesmo, para o grupo e até mesmo para os exercícios propostos. Há mais abertura, inclusive, para a presença e aceitação do próprio vazio.

Não poderia deixar de citar um elemento crucial: o treinamento enquanto lugar criado para treinar a si mesmo. Qual sentido este do treinar/treinamento? É o mesmo lugar da pré-expressividade de Barba. Não se trata de adestrar, formatar, preparar, embora estes sejam alguns dos seus significados usuais. Para clarear tal conceito, uso o conceito como ele é colocado por Renato¹⁵, a partir da etimologia da palavra treinamento: vem do latim – *traginari* –, que significa “ensinar o falcão a caçar”. Sabemos que o falcão é reconhecido pelo seu poder de caça, mas onde se quer chegar com isto? Segundo Renato, foi feito um experimento porque o falcão não se arriscava caçar as aves maiores que ele. Foi realizado um treinamento com esse falcão a ponto de ele intensificar seu poder de caça, e assim passar a caçar aves de maior porte. O que Renato quer passar é que trata-se de fazer aquilo que você já faz de maneira mais intensificada. O LUME tem usado o termo treinamento com esse sentido de intensificar o que já se faz. A pensar em modo deleuziano – devir-outro – ser outro continuando a ser quem se é, inúmeros ‘eus’¹⁶, na ampliação das relações. Outrossim, Renato ainda faz uma aproximação de treinamento com *askesia*. *Askesia* no sentido de um trabalho de si sobre si. Cabe pensar, contemporaneamente, no treinamento com esse mesmo viés de um trabalho sobre si. Porque não se trata mais de separar os conceitos – falar do treinamento como um fazer artístico separado da vida. Como intensificar-se de mais vida? Há uma clara conexão feita neste caso do LUME com ética-estética-criação de outros modos de vida, expandindo o conceito de treinamento. Intensificar-se é um esburacar-se, um transbordamento, um olhar de dentro, ou ainda, olhar de fora de um modo distanciado, promovendo uma abertura na subjetividade. *Expropriar-se de toda identidade para se apropriar da própria pertença*. (GREINER, 2015:121).

Proponho, aqui, olhar para o treinamento como um campo que sofreu um deslocamento na sua concepção desde a crise da representação, quando já se vai ao encontro de outros modos nas práticas artísticas, juntamente com o distanciamento do conceito de personagem. Quando digo treinar, portanto, já estou usando a ideia de se

¹⁵ Treinamentos: visões recentes. *Simpósio Internacional Corpo-em-arte 2012*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzcj0E>>. Acesso em 08.04.19.

¹⁶ “Corpos, como acontecimentos, como aquilo que sempre está por aparecer, por ser produzido”. Extraído da fala de Carlos Bosualdo numa das mesas-redondas promovidas pela 22ª Bienal Internacional de São Paulo, em 14/10/1994, apud ROLNIK, 1998.

cuidar. Assim, vou ao encontro do modo de pensar treinamento exposto por Renato neste Simpósio. Quiçá, tal releitura fala também sobre dissolver o “si mesmo” para investir em novos padrões de percepção e de relação afetiva. Criar bons encontros espinosistas (alegria), nos quais, a partir do aumento de potência, há uma maior disponibilidade para a criação sempre num corpo relacional.



Luís Otávio Burnier

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Lisboa, 13 de Agosto de 2019.

Caríssimo Luís Otávio Burnier,

Um imenso sentimento de gratidão percorre minha coluna neste exato momento, meus olhos marejam. Escrevi sem pensar com cabeça, meu corpo ditou! A primeira palavra que veio foi coluna¹⁷... Tanto trabalho sobre a coluna desenvolvido no LUME, eis que me escapa logo nas primeiras palavras. Talvez porque seja na coluna que sentimos calafrio em estados emocionais alterados.

L.U.M.E. – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão. Simi em uma entrevista dada em João Pessoa conta que você achava o nome bonito e que junto carregava o sentido de luz, lumiar, lume das estrelas, LUME. Entretanto, hoje bem à porta de entrada na Rua Carlos Diniz Leitão, 150 – Barão Geraldo, Campinas está: LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais¹⁸.

Em 1985 você e Simi fundam o LUME com um propósito de estudar a arte de ator. Desde o início havia surgido essa preocupação de transmissão, preocupação que partiu de você: ouvi da própria Raquel (2019) ser este o motivo da sua preocupação do núcleo estar ligado à universidade. Ainda bisbilhotando os primórdios compreendi que você tinha uma grande preocupação em realimentar a tradição teatral.

É o que está acontece hoje no LUME: transmissão dos saberes de modo ininterrupto. Estar entre o LUME é ser atravessado pelo conhecimento de um modo singular. A pedagogia nos é transmitida com extrema generosidade: partilhas nos mais variados formatos. Eu quase poderia dizer que seus pupilos são todos xamãs. A arte de ator foi a que você começou a trabalhar com eles, entretanto, a arte de transmissão que

¹⁷ A coluna é um elemento fortemente trabalhando nas práticas do LUME, considerando que os impulsos partem do tronco e nunca de uma região periférica do corpo. Impulso: in-tensão criada no corpo que se configura como a energia deverá ser projetada para fora (BURNIER, 2009:40).

¹⁸ Em 1994 o nome é reformulado para LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – quando passa a ser reconhecido pela Unicamp como um núcleo de pesquisas. Na página do LUME Teatro pode-se encontrar todo o histórico do LUME, bem como os espetáculos realizados, os cursos de formação e os artistas que o compõem; assim como todas as linhas de pesquisa. Site: www.lumeteatro.com.br.

eles desenvolveram desde 1996 – ano que se iniciaram os cursos nos moldes que existem hoje em 2019 – possui uma particularidade xamânica muito própria de cada um. Há um certo olhar adquirido pela intuição que eles lançam sobre seus pupilos...

Afinal, qual é o lugar do mestre nesses treinamentos? Pergunto isto porque lembro-me de em conversa com Naomi¹⁹ ela dizer que quando estamos em estado criativo, naquele mergulho na sala verde, o modo que ela atua nos dando estímulos é sempre em conexão com cada um e a sua descoberta. *Meu propósito é fazer o seu espelho, a maneira como eu falei com você é diferente de como falei com Mari, Renata.* (SILMAN, 2019). A partir de uma intuição, ela mergulha junto, favorecendo a energia ou indo na sua contramão para impulsionar e potenciar esse trabalho sensível que é estar em contato com o corpo-memória, estar por fazer nascer uma matriz²⁰. Ou seja, ela entra de acordo com a energia da proposta de cada um. Ricardo fez isso quando entramos em estado de jogo, um jeitinho muito particular de provocar-nos fazendo-nos encontrar nossas pérolas escondidas na dormência das distrações. Todos eles se encontram nesse campo de abertura ao outro enquanto campo potente de gerar mais vida à criação singular. E o que é esse mergulho na transmissão e no ensinar que os artistas do LUME fazem tão bem? Barthes pode ajudar-nos aqui:

Há uma idade em que se ensina o que se sabe; mas vem em seguida uma outra em que se ensina o que não se sabe: isso se chama pesquisar. Vem talvez agora a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos. Essa experiência tem, creio eu, um nome ilustre e fora de moda, que ousarei tomar aqui sem complexo, na própria encruzilhada da sua etimologia: Sapiencia: nenhum poder, um pouco de saber, um pouco de sabedoria, e o máximo de sabor possível (BARTHES, 2007:45 apud CALADO, 2011:299).

Eu me sinto privilegiada de ter passado esse tempo em convívio com o LUME Teatro. Essa abertura para me investigar deu um pontapé para eu descobrir que este lugar é por onde quero trilhar. A partir daí começo junto de um coletivo que se formou em Campinas para investigar uma continuidade do curso “Da Energia à Ação” com assessoria de Naomi Silman. Interessante perceber que há sinais de desvios importantes; relembro as palavras de Simioni, “*entramos em trabalho para descobrir caminhos*”.

¹⁹ Entrevista concedida em Fevereiro de 2019.

²⁰ Ver carta ao Ferracini.

E, assim, Naomi tem-nos feito propostas de investigar o processo criativo além de seguir pelo energético²¹, também uma prática a partir do lado oposto, o relaxamento.

Para tentar situar nosso possível leitor, queria esclarecer o que foi a sua pesquisa inicial e que continua sendo a pesquisa do LUME nos dias de hoje. Ao me deparar com seu livro, Burnier (2009), *A Arte de Ator: da técnica a representação*, percebo que você agrupa sob o conceito de presença alguns elementos, tais como: generosidade, humanidade, vida e vibração, bem como precisão e organicidade. Características, presumo, que você encontrava em seu mestre Étienne Decroux. Ainda em seu livro vejo que você menciona por algumas vezes que o Simioni – primeiro artista do grupo – possuía uma generosidade exacerbada em se doar no tempo-espaço. Sempre compreendo a generosidade ligada a uma certa disponibilidade que se instaura entre eu e o outro, e que Cassiano Quilici irá chamar de “estado de humor”: *uma qualidade de abertura e de contato com aquilo que nos cerca e nos habita, ora, podemos estar mais permeáveis (...) os humores se enraízam no corpo* (QUILICI, 2015: 125 e 127). A minha abertura ao mundo e consequentemente ao outro resultará nessa generosidade. E entendo mesmo depois desse processo intensivo que vivenciei que generosidade é atrelada ao acolher o outro em mim. Agora existe um termo que você utilizou logo que chegou da Europa para narrar o que via em seu mestre Étienne Decroux quando atuava: ele possuía uma força extraordinária interior que você denominou de «leão». Ele tinha uma certa qualidade de ação que os seus discípulos, mesmo com maior domínio técnico, não possuíam, devido à sua idade avançada. Então aqui começa a sua pesquisa, nos esclarece Renato:

A pergunta que ele formulou a seguir dessa percepção fez nascer o Lume: seria possível trabalhar esse «leão» no atador (ator, dançarino, performer) sem a necessidade de aprender uma técnica codificada formalizada no tempo-espaço a priori? Em outras palavras: seria possível trabalhar essa força (leão) desvinculada de uma pedagogia técnica estruturada como o Balé Clássico, o Kabuki, o Katakali, a Mímica Decroux (somente para citar algumas)? O Lume nasce para buscar experimentar essa questão – e sua existência, desde 1985 até hoje, continua a ser a mesma busca de vivências práticas e teóricas a esse mesmo questionamento, hoje espalhado em várias linhas de pesquisa e investigação singulares e/ou coletivas (FERRACINI, 2013:28).

Raquel também elucida bem o seu propósito enquanto arte de ator:

Burnier, portanto, não queria «colar» essa técnica (Decroux) em outros atores e sim fazer que eles descobrissem sua maneira de trabalhar e que esta pudesse

²¹ Para energético ver Carta à Naomi.

ser reveladora de seus conflitos mais internos, tornando-os universais. Sendo dono de sua própria técnica, o ator poderia apresentar estes conflitos com a mesma forma com que Decroux apresentava os seus (HIRSON, 2006:49).

E, portanto, explicitado aqui a sua busca no período da fundação do LUME Teatro, poderá encontrar na Carta ao Paulo Filipe Monteiro como se atualizou essa proposta de uma busca a esse “leão” junto ao grupo. Uma vez que, com o passar dos anos e o contato com os novos modos de existir em arte-vida, o cruzamento interdisciplinar nas artes propiciou novas necessidades. Assim, o leão passa a um leão enquanto um espírito coletivo de criação em co-labor-ação; composicional no convívio do atuator-espectador.

Ainda falando de um passado, ao ouvir do Jesser o que você costumava dizer a eles, nas longas horas em que eles se punham a escutá-lo: *meu grande mestre, Étienne Decroux, dizia que o teatro deveria «brigar» com a dramaturgia por dez anos. Nestes dez anos o teatro seria exclusivamente da arte de ator, a busca de sua independência, de sua autonomia* (informação verbal). Com isso compreendo que o que movia Decroux passou a mover-te no sentido de perseguir uma arte de ator, autônoma. É o que encontramos no LUME hoje enquanto transmissão de saberes. Pelas palavras de Raquel pode se notar por onde eles caminham: *cada ator deve descobrir maneiras de ser provocador de si próprio* (HIRSON, 2006:65).

Tentando apresentar o meu contexto brevemente, explico-te que a minha autonomia demorou a chegar: foi conhecendo recentemente o histórico do coreógrafo Klauss Vianna que me percebi perseguidora de modelos e as minhas fichas caíram nesta sensação que me acometia de um peixe fora d’água. *Nas aulas: o professor mostrava o movimento e pedia para os alunos repetirem. Se todos conseguem levantar a perna e você não, você está azarado* (VIANNA, 2005:25-26). Este foi meu início em dança, me sentia a inadequada, uma mecanicidade que era bela – quando possível –, mas não me fazia vibrar. O antropólogo David Le Breton assegura-nos: *o indivíduo só toma consciência de si através do sentir* (LE BRETON, 2016:11). E eu só vibrava quando saía a brincar, feito louca a inventar outros caminhos para meu movimento. Mas esse não valia de nada, era feito só para mim. Portanto, nasce aqui a pessoa que sempre precisa entrar numa sala de ensaio achada. Não me permitindo errar castigava-me ferozmente. Comparações naquelas salas de aula eram muito frequentes. O que um pode o outro não pode fazer, mas isso, só compreendo hoje: a graça de um é a desgraça do outro, e assim caminha a humanidade.

Mas entendo toda essa desorientação, quando olho para trás, vejo a importância deste lugar tão pouco aceito em nossa sociedade.

Desorientação é uma palavra que insiste em ser o oposto do seu significado. Ser desorientado é ser desfeito, fazer perder o equilíbrio. Mas também aponta para um conhecimento mais profundo, que pode ser tirado de nossas memórias individuais incorporadas. Raramente pensamos sobre onde estamos até ficarmos perdidos. Para compreender o que nos orienta, nós precisamos experimentar a desorientação, aquela mudança de perspectiva espacial que pode nos ensinar o que nós damos por certo (COOPER, 2013:62 apud NUNES, 2017:48).

Talvez esse seja o meu grande encantamento com o LUME Teatro. Um lugar onde a sua singularidade importa. Um mergulho nas suas qualidades e não em copiar modelos. Estar disponível foi um exercício desafiador no meu percurso. O trabalho sobre o ator é um trabalho sobre si mesmo. Encontrei essa qualidade no Butô: Hijikata não preconizava corpos virtuosos, mas uma dança que partisse de um mergulho próprio pessoal. Kazuo Ohno (2016) também dizia que cada bailarino tem o seu Butô. Hoje, o bailarino-encenador Tadashi Endo diz também isso: *eles não aprendem de mim ou de uma técnica de dança japonesa, isso é apenas informação, o que você precisa é encontrar a sua própria dança* (ENDO, 2017 In SESC Parati).

Não estou desprezando a técnica, de todo. Estive a praticar técnicas a vida inteira, sejam de canto, sejam de solfejo, sejam de dança, seja em qualquer das artes cênicas. Entretanto, há que se ter bom senso para não aprisionar esse voo singular.

Como mencionei na Carta ao Lume, havia um tempo em que demorar comigo causava-me angústia, encarar a minha opacidade era desafiador. Eis que me pego nesse lugar: que agora tem movido a minha existência. Em 2017, iniciámos práticas artísticas como modos de treinamento do ator em Lisboa – Laura Silva, Vanessa Costa, Sara Vujadinovic, Eurico Serra, Vera Alvelos e eu, alunos do mestrado em Artes Cênicas da FCSH. Como todo peixe necessita de água, o artista precisa do mergulho em sala de ensaio, e assim nos lançamos aos encontros três vezes na semana. Logo recebemos todo o apoio do coordenador do mestrado, professor Paulo Filipe Monteiro, que enquanto artista – também é ator e encenador – vislumbrou conosco essa trajetória. Dentro da universidade, acabamos por ter o núcleo reconhecido enquanto laboratório de práticas, após reuniões entre o coordenador e o diretor da faculdade. E como tudo correu bem, hoje já se tem outros moldes para o LEC – Laboratório de Experimentação Cénica – há os

momentos de formação, além das práticas dos mestrados. Passaram por lá nomes como: Ricardo Puccetti, Joana Pupo, Filipe Pereira, Naomi Silman, Yael Karavan, Carla Fonseca, Horácio López, Filipe Crawford. Isso tem animado os alunos do mestrado, tanto os flutuantes como os permanentes no núcleo. Um lume de uma continuidade em cada pesquisa em particular.

Fecho com as palavras de Renato, que passaram a ressoar nos melhores encontros dentro e fora da sala de ensaio: *um corpo amoroso amplia a sua capacidade de ação no mundo* (FERRACINI, informação verbal).



Renato Ferracini

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Campinas, 10 de Fevereiro de 2019.

Caríssimo Renato Ferracini,

Esperava ansiosamente por essa conversa contigo, mesmo que em princípio se trate de um monólogo. Era necessário transpor em palavras tudo o que me tocou e me atravessou diante desses riquíssimos encontros, de sua generosa forma de transmitir essa arte que é sua, minha e de todos que se juntam com o objetivo principal que o teatro provoca: encontros.

Como começar escrevendo para aquele que me fez sair de mim mesma para depois voltar outra? Longo aprendizado nesses tempos de encontros e convívio. Ter que fazer um pequeno recorte parece-me insano. Mas um dia você mesmo disse: *Miriam, a sua vida, tudo o que você experimentou e viveu, vai continuar existindo, agora é preciso recortar.*

E aqui estou te recortando, ou melhor, recortando a experiência do curso “O Corpo Como Fronteira”. Foi com você que passei mais tempo em contato, comparando com os outros artistas do LUME nos processos de workshop. Fiz seu curso no Brasil, fiz seu curso em Lisboa dentro da grade de disciplinas da FCSH e ainda acompanhei o processo de uma turma seguinte à minha no papel de observadora.

Vamos falar sobre as micropercepções: onde é necessária uma escuta ampliada dos fenômenos do corpo. Se na agitação diária a prevalência é uma certa anestesia, o lugar da vibração nos propicia uma outra experiência com o corpo. Todavia estamos viciados em nossas faculdades perceptivas e acabamos por perder inúmeras experiências. E falar em experiência me remete imediatamente ao dia em que fomos para a rua observar o entorno ou uma pessoa que saltasse aos olhos. É a partir dessa experiência que vou entrar para abordar as micropercepções. Jorge Larrosa, com seu monumental pensamento acerca da experiência, traduz meu sentimento para esse momento:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que

correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2017:25)

Larrosa traduz claramente o que precisou acontecer para que essa experiência na rua se desse. Quando ele diz para suspender o automatismo da ação e desacelerar, olhar mais devagar, foi exatamente o que aconteceu no momento anterior à saída à rua e que se estendeu pela relação que travamos do lado de fora, na interação com o mundo. Trata-se de um momento de interrupção do cotidiano para adentrar um cotidiano outro, dilatado, ampliado, intensificado.

Aqui vou relembrar o que nos foi proposto, ainda em sala de aula:

Despertar as percepções e apercepções

Depois de escolhermos um lugar na sala para estar, começou a condução do exercício propriamente. Olhos fechados. Mover apenas a primeira vértebra do pescoço. Imaginar que o corpo é apenas uma vértebra única; como brincar somente com essa vértebra? Micro movimentos. Deixar vir memórias; se não vierem, trabalhar com o vazio. O corpo é inteiro a primeira vértebra. Acrescentar a segunda vértebra, aumento um pouco o meu tamanho. Deixar vir imagens, sensações, vazios. Vale tudo! Incluir a terceira vértebra e sentir a diferença que é estar em três vértebras. O pescoço inteiro está envolvido. Eu sou um pescoço: o que ele traz de sensações, memórias? E, assim, vamos crescendo. Já temos pescoço e peito. Movimentos em circularidade, micro movimentos em oposição. Ativação de memórias. Que corpo é esse? Entra a cintura. Movimento rápido e lento. Explorar ondulações. Uma só coluna e muitas vértebras. Entra quadril. Nunca esquecer todas as vértebras que já estão libertas. Ombro esquerdo. Joelho direito. Joelho esquerdo. Sempre se percebendo enquanto sensações que chegam. Ombro direito. Braços-vértebras. Manter-se no lugar. Vértebra-olhar. Como expandir o olhar? As pernas já entram. Começa um jogo de explorar o espaço. Espaço retraído, tempo retraído. Como descubro que fazer pequeno é retraindo o espaço? Dançar pequeno é ativar as micropercepções. Habitar os paradoxos: tempo expandido e espaço retraído, um minuto tem uma hora. Suave fora, explosão dentro. Fazer grande não é aumentar de tamanho mas expandir o espaço. Fazer grande em um tempo retraído. Cabe lembrar que a música foi um elemento aliado à indução de memórias. Já falaremos dos paradoxos a seguir.

Você foi nos conduzindo a expandir no corpo cada um dos nossos sentidos (percepção sensorial). Começamos pela escuta: ampliar a **audição** ao máximo, observar/sentir os sons da sala, da rua, do próprio corpo, das luzes, da respiração, os estalos do mundo, as fissuras que ressoam, buzinas, gritos etc. Com a audição mais acordada mudamos de sentido. Partimos para intensificar a **visão** e tentar ver tudo o que

passa despercebido, as microimagens, as ranhuras no chão, na parede, fazer a visão ver o que o hábito já quase não permite. Assim, seguimos para ampliar o sentido do **olfato**, apurar as narinas para sentir o cheiro do chão, do ar, do seu próprio corpo. Qual cheiro você exala? E vamos cheirando expansivamente a ponto de virem cheiros que mais parecem memórias resgatadas do corpo. E continuamos a dilatação, já agora com o **tato**, percebemos os poros a receber a roupa que repousa na pele, o chão que acomoda os pés ao ser despejado sobre ele o peso do seu corpo, como é a força que ele te devolve, como é sentir o ar tocar o rosto, o tato da sua pele com os ares parados e em movimento, o tato seu com você mesmo. Quem toca quem? E logo entramos pela boca a sentir os sabores e dissabores que habitam nosso **paladar**. Há o que sentir mesmo se a boca não ingere nada, há sempre as secreções produzidas por nós mesmos em uma intensidade que mal notamos.

Cabe lembrar-te que neste momento em sala de trabalho já havia riqueza o suficiente para descrever o campo das pequenas sensações.

Assim, com o acordar dos sentidos, fomos para a rua viver uma experiência de intensidades. Confesso-te que não dava para ter tido essa experiência sensível na rua sem ter passado por esse mergulho focado no mundo das vértebras, ponto a ponto. É condição fundamental o processo de abertura para o mundo, porque o corpo cênico *é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva* (FABIÃO, 2010:27). O corpo fez um resgate em memórias profundas, como diz Hijikata, colocamos uma escada do lado de dentro e descemos, para seguir descolando a pele que fazia fronteira com o fora e, assim, mergulharmos na vibração-do-mundo das intensidades e dos afetos.

Com os canais perceptivos todos abertos, dilatados e prontos a receber o mundo, saímos. A experiência que tive foi de certo modo assustadora, advinda dessa abertura provocada no corpo ativado pelas percepções sensórias:

Entrei num café onde pareceu-me que todos olhavam-me com um estranhamento desconhecido (você havia dito que iria acontecer pela razão dos nossos sentidos se apurarem, a nossa percepção do mundo se modifica).

Pedi um café e sentei-me. Era um caos em potência. A rua vazava para dentro do estabelecimento, uma vez que as calçadas em Lisboa não possuem recuo, o elétrico passa por ali na Rua Poço dos Negros produzindo imenso rajado férreo.

Quase insuportável sentir as estruturas do chão sendo abaladas por um tremor de trilhos mesmo que fosse por quinze segundos apenas. Ali no café, havia muita gente nas mesas, conversas e conversas, várias tessituras, os mais discretos, os mais expansivos, muitas risadas. Vários decibéis atingiram os meus tímpanos.

O Café tinha uma TV ligada, então aquele programa perpassava os sons do ambiente, num entrecruzar esquizofrênico. Estavam os funcionários a trabalhar no balcão a atender

clientes e o liquidificador ligado sacudia mais um pouco aquela estrutura contaminada de discursos estilhaçados.

A partir da experiência na rua você pediu que fôssemos à cena trabalhar com esse material, criando uma “dança” que abarcasse toda a experiência vivida na rua. Entretanto, era para entrar pela dinâmica do observado/experimentado, não era uma mimese. Um propósito de criação a partir dessa experiência que nos tinha atravessado e o que dela ficou incorporado na memória-sentidos. Fui seguindo os fluxos e as intensidades. Faço aqui a expressão poética de uma experiência a partir do que ficou na memória vivida.

Meu corpo era intermitente nas ações, nas micropercepções. Havia quebras, fissuras, porque das memórias-mundificadas sobram sensações de desconforto, eram cisões de mim mesma. *Staccatos*, curtas semibreves e demoradas semifusas. Tudo sintoma de uma exacerbação de intensidades. Aos poucos fui encontrando a corporificação dessa matriz. Passei por expandir as ações físicas, fazer muito ampliado e fazer muito diminuto. A vibração no corpo já estava instaurada, meu corpo conhecia o caminho dos impulsos geradores daquele estado corpo-mente e eu podia brincar com as velocidades. Havia um jogo de vaivém num fluxo dançado.

Encontrar minha própria dança me faz abrir para uma criação singular: a partir de mim saio e volto a mim, num espiralar de forças que se contaminam no/do mundo e refazem seus incessantes fluxos. E se criei a partir de uma mistura de sensações, de um insistente liquidificador, de uma TV nas alturas, de um elétrico a provocar tremor de trilhos, era uma abstração de materialidades incorporadas. O corpo buscou uma expressão para essa experiência nas ruas de Lisboa. Com a escuta ampliada estava mais porosa para ouvir e perceber os gritos estilhaçados de um discurso sonoro e visual intenso.

Como já mencionei, Renato, escolhi abordar as micropercepções²² enquanto o lugar da vibração, onde enxergo uma pista para provocar o corpo a manter a “fogueira acesa” de que nos fala Raquel²³. O fato é que, com o foco nas micropercepções, quando há essa vibração dentro, ela vaza em presença. Por isso foi um lugar que me interessou

²² *Pequenas percepções, devido às suas consequências, são, por conseguinte, mais eficazes do que se pensa. São elas que formam este não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém confusas em suas partes individuais, essas impressões que os corpos circundantes produzem em nós, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser possui com todo o resto do universo. Pode-se até dizer que, em consequência dessas pequenas percepções, o presente é grande e o futuro está carregado de passado, que tudo é convergente [...]* (Leibniz, 2000:27 apud Ferracini, 2011:235). Segundo Deleuze (1991), as micropercepções, ou representantes de mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantai ou uma alucinação tóxica de Clérambault. São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõem nossas micropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte (1991:147 apud Ferracini, 2013:101).

²³ Vide Carta a Naomi.

aprofundar. Uma vez que eu pendo ao olhar mais abrangente, de um todo, sinto que este era um território por onde habitualmente não me demorava e decidi ficar. Micropercepções, as nossas percepções insensíveis, esse universo das forças invisíveis que compõem o macro. Como lançar o corpo nesse território micro? Sabendo que todo processo de mediação com o mundo é um processo um tanto sedimentado, gostaria de atravessar aqui o pensamento de Hubert Godard a respeito do olhar objetivo. O autor (apud ROLNIK, 2004:73) descreve a problemática instaurada em nossos modos de perceber o mundo, quase sempre engessados de interpretação e carregados de sentido. Ora, bem, engessados ficamos cegos aos microafetos que nos compõem, às micropercepções que nos atravessam cotidianamente mal percebidas. Cito Godard: *a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vai associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro de minha história* (Ibidem:73). Parece que ficamos impermeáveis ao movimento que acontece num campo insensível que não é permeado de sentido, no sentido objetivo. Porque, ainda para Godard, o que se passa é que adentramos o que ele chama de neurose do olhar, que é exatamente quando o imaginário deixa de funcionar. A psicanalista Suely Rolnik (2005) considera que, para essa questão, é a partir da potência vibrátil que se precisa trabalhar, uma vez que não bastaria uma percepção retiniana, pois ela é objetiva - localizada no cortical -, mas sim entrar pelo olhar subcortical que Godard sugere: *É como se o mundo chegasse dentro de mim* (apud ROLNIK, 2005:16). *É que o olho é um pedacinho do corpo que só dá conta do visível; enxergar o invisível depende da vibratibilidade do corpo, do quanto ele se deixa contaminar pelo mundo* (ROLNIK, 1999:s/p).

Trazendo de volta o exercício proposto em aula, para compreender o que poderiam ser as micropercepções que fazem esse intercâmbio entre o dentro e o fora, uma vez que, como bem já disse Pina Bausch, *é preciso muita dança dentro para se estar parado e*, mais recentemente, Tadashi Endo: *vibração é quando você não move, mas move* (apud COLLA, 2013:104). A narrativa em que situei o exercício foi uma espécie de poesia porque traduzir em palavras uma expressão do corpo penso que carece de uma linguagem singular. Assim já nos diz Cris: *Será que damos conta da imensidão que parece ser essa história de narrar, de transformar em palavras experiências vividas?* E, ainda, *acredito no poder imagético e sensorial que as palavras possuem, capaz de criar elos que unam seres distintos, nos permitindo compartilhar singularidades* (Ibidem:43).

Portanto, se no exercício proposto eu pretendia incorporar toda aquela experiência da rua, e não foi difícil ser contaminada pelo mundo (entorno do Café), senti-me violentada pela vibração do mundo. Se de fato as sensações não entropizam, como diz Bergson (apud RODRIGUES, 2007:161), deve ser por isso que até hoje consigo revisitar no corpo essa memória impregnada nos poros. Um resgate a partir das sensações era uma porta primeira para chegar na dinâmica da minha dança. As sensações eram de fato de grande intensidade. Contudo, o desafio do exercício em sala de trabalho era não trazer esse espaço (Café) para meu corpo de modo objetivo (representativo), com o mesmo filtro habitual de clichês. Quando parece que *a única maneira de mudar isso (olhar objetivo) é ter um olhar quase que antropofágico: quer dizer, deixar que o outro entre em nós mesmos* (ROLNIK, 2004:74). Há uma segurança no olhar objetivo que na arte só tende a despoetizar o corpo, porque esse olhar cego que Godard defende é *o que permite participar completamente das coisas do mundo, antes de engessá-las numa interpretação* (Ibidem:73).

Percebemos conscientemente com o ver enquanto o olhar habita a sensação, o afeto (FERRACINI, 2011:235-236). O ver estaria apoiado no olhar objetivo, enquanto o olhar no campo da subjetividade, desde que uma subjetividade porosa, aberta ao mundo, já que a nossa subjetividade já vem borrada de sentidos. Usando as palavras de Godard, buscar o olhar cego, o pré-olhar, o primeiro olhar, menos manchado de linguagem (apud ROLNIK, 2004:73).

Nesse momento de ir para a sala criar a partir da experiência da rua somos convidados a trabalhar no campo das micropercepções e a habitar o mundo dos paradoxos. Neste sentido, a sua condução é peça fundamental para organizar a experiência. Recomeçamos do chão, espreguiçando na dinâmica. Porque a orientação que recebemos de você era para entrar pela vibração da dinâmica e não para efetuar a *mimesis* do observado. *Uma vez perdida a dinâmica, perde-se tudo* (FERRACINI, Diário de Aula de 2017). Quando você diz para entrar pela dinâmica, compreendo que esteja falando pelas sensações e forças que nos atravessam. E que podem ser compreendidas também como *oscilações, variações, processos que pertencem a um tempo flutuante* (ULPIANO, 2018:158), uma vez que a proposta não é representar a ideia, mas partir pelos afetos. Forças, afetos, oscilações, tempo flutuante, universo do microperceptivo. Adentrar essa zona de intensidades micro que desestabiliza o tempo todo uma macropercepção, mas atenção que é uma retroalimentação (FERRACINI, 2013:102).

Zona virtual, intensa; zona de força e potência invisível e microscópica que não se reduz ao empírico ou ao sensível. [...] Uma zona pré-percepção e pré-comunicação no sentido estrito e clássico dos dois termos. A experiência inconsciente de um corpo atuante que acontece em uma zona de fronteira (FERRACINI, 2010:55).

Não seria nada incongruente da minha parte pensar aqui em Godard quando ele nos fala de se fazer um mergulho no pré-olhar ou no olhar cego. Do que se tratam essas zonas de pré-percepção e pré-comunicação das quais você fala? Anterior à linguagem, anterior ao sistema sógnico? A experiência inconsciente do corpo, poderíamos pensá-la enquanto uma experiência que possui um olhar mais subcortical (Godard), que não é ligada ao tempo e nem à história do sujeito (apud ROLNIK:2004). Se acompanharmos o pensamento de Jorge Albuquerque Vieira (2009), ele coincide no seguinte aspecto: a parte neocortical do cérebro é aquela muito dominada pelos discursos e o olhar cego estaria compreendido pelo subcortical. Assim, anterior ao neocórtex vamos encontrar o sistema límbico onde já há sinais de manifestação das sensações, percepções, sentimentos e emoções (VIEIRA, 2009:16). Ora, é aqui que temos que chegar. A pergunta vai ficar em aberto: será que o inconsciente está no campo do sistema límbico? Parece que quanto menos engajados no mundo da linguagem analítica mais próximo estamos da pré-percepção que você diz. *Sabe-se que, na criança, num primeiro tempo há esse olhar, ela ainda não tem história, mas um olhar que seria pura sensação* (GODARD, apud ROLNIK, 2004:75).

Voltemos aos paradoxos. Onde entra o campo dos paradoxos? Ouvimos muitos deles no decorrer daquele exercício descrito acima. É que *os paradoxos corporais que jogam o atuante no que podemos chamar de Zona de Experiência podem levar à ativação de memórias singulares que também potencializam a zona de turbulência das micropercepções* (LEWINSOHN, 2014:3). Há uma correlação entre os paradoxos e as pequenas percepções que se torna evidente. Conforme você ia propondo: “densidade E suavidade”, “tensão E suavidade”, “explode tensão dentro E suave fora”, há uma zona de indiscernibilidade que nos tira da estabilidade do lugar comum.

[...] o corpo dançado desmembra o paradoxo, separa os seus elementos e recombina-os, sobrepõe-nos, joga com eles fazendo proliferar o sentido. Ao mesmo tempo produz evidentemente caos, vertigem e uma instabilidade suprema – do corpo material no espaço, e do sentido. Cria também, deste modo, um sentido superior na imanência. Porque, vendo coexistir, «combinarem-se» e «fundirem-se» pólos opostos ou contraditórios num corpo,

accede-se à «língua dos deuses», quer dizer a uma compreensão superior do movimento e da gênese do sentido (GIL, 2001:237).

Também vou concordar com Lewinsohn quando diz: *Por não terem referências de modelos pré-existent, corretos da solução prática dessas equações paradoxais, os alunos são impulsionados a criar, fissurar possibilidades, saírem do campo do raciocínio lógico e aderirem a um pensamento do corpo* (LEWINSOHN, 2014:134). Penso que não só não tenham compromisso com modelos, como também operam outras sinapses pela provocação num campo imaginativo. Quando se habita o paradoxo do “e” como você mesmo diz, *pode levar o corpo à fronteira, pode gerar uma linha de fuga, pode fazê-lo adentrar na zona de experiência e atravessar a macro-memória-lembrança. Outras potências, percepções, sensações, afetos* (FERRACINI, 2013:93). Em *Antonin Artaud – Teatro e Ritual*, Quilici nos faz ver como as nossas percepções andam um tanto previsíveis a nível micro-físico, porque já ao *nascer de uma sensação e no modo com que ela é rapidamente nomeada, classificada, interpretada, trazidas para o campo do já conhecido* (QUILICI, 2004:20), as deciframos apressadamente. Vejo que há portas gigantescas a atravessar e os paradoxos podem ser um modo pelo qual driblar esse campo perceptivo domesticado. Se considerarmos o modo como Rolnik (1987) aborda as pontes de linguagem, faço um paralelo com o mundo dos paradoxos, uma vez que caminha no sentido de favorecer a passagem das intensidades que percorrem o corpo. O sentido provocativo das “equações paradoxais” pode te levar para um caos da racionalidade e fazer você se sentir perdido. E aqui faço das sábias palavras de Steve Paxton uma saída para esse medo que nos assola: estar perdido.

Ficar perdido é possivelmente o primeiro passo para encontrar novos sistemas. Encontrar partes de novos sistemas pode ser uma recompensa por ficar perdido. Com alguns novos sistemas, descobrimos que nos orientamos novamente, e podemos começar a fazer uma polinização cruzada de um sistema para outro a fim de construir maneiras de avançar. Perder-se é um processo para dentro do desconhecido (PAXTON apud MUNDIM; MEYER; WEBER, 2013:s/p.)

Pensando junto. A nossa razão desconhece o ser *suave* e *tenso* ao mesmo tempo. Percebo que esse paradoxo funciona, portanto, como uma linha de fuga. Fuga aos clichês, fuga aos automatismos. Fuga às respostas prontas. Ao se lançar nesse campo, *tudo o que*

*tira o corpo do eixo*²⁴ abre inúmeras possibilidades de afetos. E nas suas próprias palavras, *o corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve a questão em ação, em atividade em sua própria fronteira-pele* (FERRACINI, 2013:98) porque nessa altura não há muito mais espaço para atuar raciocinando: essa é uma lógica corporal que pensa por si. Um grande desafio. E foi nesse fio que me agarrei para livrar-me do “teatro mental” contra o qual Quilici (2015) nos previne. Parece que o teatro mental é inimigo mortal da presença.

Não há um modelo concreto a ser seguido no campo dos paradoxos, isso te liberta das ideias (representação) e desloca para os afetos (forças). Afetar e ser afetado. Retroalimentação, você diz, *relação de puro Espaço de Escher: qual mão desenha qual?* Afetamos e somos afetados. Quando perscrutamos demoradamente a questão dos afetos, esbarramos no campo das vibrações que estaria par a par com as pequenas percepções de que Gil fala.

Estamos rodeados de metafenómenos imperceptíveis, de que as micropercepções surgem como índices estranhos. À escala das pequenas percepções tudo muda, o repouso torna-se movimento, e o estável instável. A «experiência sensível» do filósofo reduz-se a uma construção laboratorial ou mental que raramente corresponde ao movimento real da percepção. Neste plano, todo o «facto» resulta de um efeito de escala: na realidade não há factos, porque a mínima observação à escala microscópica (por exemplo, de uma relação sujeito-objecto ou intersubjectiva) mostra movimentos instáveis ou caóticos que invalidam qualquer posição primeira de facticidade objectiva (GIL, 2005:20).

Por isso pergunto: com o que é que nos preenchemos? – Que fique claro que não falo de corpo recipiente mas de preencher no sentido de se ocupar. De que matéria somos feitos? Ou melhor, que matéria paradoxal compõe nosso corpo subjétil²⁵? Energia, caos, micro e macropercepções, sensações, afetos e pausas dinâmicas. Olha, Renato, por falar em pausa, lembro-me de que você insistiu muito para que ficássemos nela. Talvez a pausa tenha sido no meu entender o lugar em que mais percebo o tempo aiônico, o tempo

24 Relato de experiência de Juliana Moraes das aulas do Renato Ferracini ministradas na Unicamp em 2007, trabalho final para a disciplina de pós-graduação Laboratório II – Experimentações Sobre Ator, o Intérprete e o Performer.

25 *Corpo-subjétil: segundo Renato Ferracini (2006) um corpo-em-arte não pode ser conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Ferracini chamou, então, esse corpo integrado de corpo-subjétil. Esse conceito não é um ponto ou outro de uma dualidade, mas uma diagonal que atravessa essa dualidade abstrata e todos os pontos e linhas entre* (COLLA, 2010:123). Versão da tese Ana Cristina Colla pesquisada no repositório IA-UNICAMP; não consta no livro editado.

relacionado à forma de arranjo dos elementos composicionais que intensificam as percepções do tempo fora dos parâmetros de linearidade, continuidade e totalidade (BRITO, 2010:18). Traçando um paralelo com a música, a pausa dinâmica teatral nem de longe estaria associada à resolução de uma frase musical, mas talvez de ininterruptas suspensões. Assim como Stravinsky (1996:40 apud BRITO, 2010:19) bem expressa, a dissonância há tempos se emancipou e a consonância em nada garante segurança.

Penso que a pausa funciona como colocar uma lupa nos estados corporais causados pela dinâmica dos paradoxos (vibração – pequenas percepções). Como se aquele momento eu pudesse me presenciar como a testemunha de que Grotowski fala em seu texto de 1987, “O Performer”²⁶. *É como um olhar imóvel: presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e isso é tudo*. Kazuo Ohno em seus apontamentos – Treino em Poema – diz que não crescemos quando estamos em movimento, mas na pausa. *Será que não é nessa hora que nosso espírito cresce?* (OHNO, 2016:36). Burnier dizia: *a imobilidade móvel abre campo para a noção de «vibração», pois visto de fora não existe movimento, mas interiormente existe algo que vibra* (BURNIER, 2009:149). Vejo a pausa em comunhão com o tempo. Como se ela transbordasse tempo, abortasse o tempo. Há uma capacidade de esticar ou encolher o tempo que parece que só a pausa abriga. Mesmo quando não há movimento, há microações, a pausa nunca é estagnada. Trazendo de novo a ideia musical, *há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos* (WISNIK, 2002:18 apud Brito, 2010:40).

Aqui retomo o mundo da Rua Poço dos Negros, aquela explosão sonora em forma de ruídos de todo tipo. Afeto-vibração. Ao querer repetir essa matriz²⁷ criada pela dinâmica capturada no café, passei a criar as minhas próprias provocações. Uma vez com a presença das microp percepções passei a dançar o movimento do interior do corpo. Já sabendo que as sugestões muito concretas no sentido objetivo em si não poetizam meu corpo, bem como não me transportam para um tempo onírico, mas apenas confirmam

26 Grotowski, In *O Performer* (1987). Tradução de João Garcia Miguel. Sem paginação, texto utilizado na cadeira de Espaços Performativos, ministrada por João Garcia Miguel no Mestrado em Artes Cênicas da FCSH.

27 Ação física ou vocal, codificada pelo ator de forma a fazer parte do seu repertório pessoal. Não é fixa, pode ser manipulada ou também entendida enquanto “qualidade de energia”. Por se tratar de algo que deve ser repetido como repertório, cabe lembrar que é repleta de virtualidades, e assim quando codificada nunca se repete dentro de uma padronização (HIRSON, 2006:44-45).

uma lógica linear que se traduz pelo equilíbrio e estabilidade. Parti para tentar encontrar uma matriz embrenhada no desconhecido, tentando capturar um território cujo mecanicismo e funcionamento pouco reconheço, assim criei minhas próprias metáforas. Deste modo, o fabular tornou-se uma alternativa, usar da imaginação para existir num “*presente contínuo*” (Gertrude Stein).

Quase como no Butô, onde as camadas são sobrepostas de metáforas de trabalho, passei a me cobrir de imagens:

O tubo digestivo com seus gases a borbulhar pelo interior do corpo interruptamente, num pulular gaseificado quase a ferver em temperatura de 250°C. Logo chega o intestino delgado com seus movimentos peristálticos a me possuir. Uma sensação de que eles habitam todo o corpo, até a sola dos pés reverbera intestino. Sentindo meu interior se esquartejando, lembrava do liquidificador no café, uma sensação de rasgar-se, como se cada órgão fosse puxado, como uma corda esticada puxada pelos dois lados. E, por fim, o meu sexo começa a virar do avesso, como se o tecido estivesse se abrindo e fazendo dobras internas, ânus e vagina perdendo toda sua forma numa dobra que se desdobrava em mil e tantos avessos.

Não sei se foram os estilhaços daquele discurso sonoro e visual do Café que me arrebetaram por dentro. Uma propriocepção inventada numa dança do interior. Título da dança: Como ser dilacerada em virtualidades microscópicas? Há um aspecto em que, na poética, não importa explicar o que habita o mundo interior da sua dança, qual o seu imaginário. O próprio Grotowski narra em algum momento que Ryszard Cieslak ao fazer “O Príncipe Constante” se utilizou de memórias completamente dissonantes das circunstâncias efetivas da cena.

Uma vez que optei por falar das metáforas pelas práticas do Butô, optei por não me repetir aqui: para tal, ler a Carta a Yael.



Ricardo Puccetti

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Campinas, 18 de Fevereiro de 2019.

Expor fortifica, esconder enfraquece.

MICHEL SERRES

Caríssimo Ricardo Puccetti,

Queria começar me apresentando...

Eu me chamo Miriam, tenho 2372 semanas, 11 horas, 43 minutos, 24 segundos, 25, 26, 27, 28... Basta! Naturalmente eu sou um ser desligado, meio fora da curva, tenho pensamento acelerado mas só quando falo com meus botões, no que tange as conversas com o mundo eu já me perco um bocadinho. Estabanada, costumo tropeçar nos meus próprios pés. Meus cabelos fazem um alvoroço por nada, dizem que podia ser um ninho de ratos, ou mesmo a vassoura da bruxa. Não me importo. Gosto de volume. Tenho um certo sarcasmo com a vida que mais parece proteção. Por vezes, é só para ganhar tempo e perceber melhor o sentido da vida. Eu me sinto dramática, às vezes penso que seja porque sou filha do fado, uma vez que meus pais nasceram em terras lusitanas. Mas não, eu não tenho bigode. Sou por natureza exagerada, nunca entendi bem esse “nem tanto ao mar nem tanto à terra”. Andei descobrindo que adoro uma parede, não tinha notado isso até pouco tempo, mas ultimamente dei de me escorar no mundo. Será que a idade vem chegando?

Ric, como é que começa um curso de palhaço? O seu começa com as apresentações. O bom do processo é que é indolor. Sim, eu tinha medo, muito medo dessa exposição. Li o descritivo do curso que falava em expor o lado ridículo e estúpido de cada um. Entretanto, eu decidi encarar. E foi com essa atenção inicial que você dedicava a cada apresentação, pontuando aspectos na singularidade das pessoas que comecei a mudar o meu modo de ver as situações cotidianas. Eis que começo a me reconhecer um pouco nesse corpo da brincadeira.

Para minha grande surpresa o palhaço é uma figura colada à minha pessoa. Quase minha sombra, poderia dizer, ou ainda: eu mesma. Citando Renato: “*ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade*” (FERRACINI, 2003:218). Ou ainda, *é como sair de nós mesmos para criar a nós mesmos* (WUO, 2016:156). O fato é que você coloca uma lupa no candidato a palhaço para que ele se possa ver de outra perspectiva. *Temos uma auto-imagem que às vezes não reflete o como somos vistos* (PUC CETTI, 2017:30). Começo a gostar dessa brincadeira. Aliás, o que não faltou no curso foram brincadeiras. Inúmeras formas de brincadeiras de que você se utilizou evidentemente para nos despertar de um estado adormecido. Porque as brincadeiras *têm a capacidade de rapidamente colocar os aprendizes num grande estado de animação e disponibilidade para o jogo* (Ibidem:113).

Sendo assim, o palhaço precisa estar disponível. Abrir-se ao outro, abrir-se às suas próprias vulnerabilidades. Deixar vazar. Aqui é o lugar do humano, mostrar a fraqueza é condição de uma boa dose de generosidade. Penso que seja importante começar já de imediato a falar da grande emergência no trabalho do palhaço que é afetar e ser afetado. Este lugar do encontro, onde mais do que em qualquer cena teatral, o palhaço necessita abrir-se ao outro.

Ferracini (2006) também nos fala desse lugar dos afetos no “corpo-em-vida”. Instaurada a zona de jogo, o palhaço trabalha com uma *dupla seta*, uma para fora (afetar) e outra para dentro (ser afetado) – gerando instabilidade, que é condição para que haja atualização e recriação do/no corpo-palhaço.

(...) se o ator cria abertura para possibilidades de lançamento de suas matrizes e estados, de uma seta para fora, se cria zonas de aberturas e porosidade de seu corpo-subjétil, essa mesma abertura dá ao corpo-subjétil a possibilidade de entrada, de ser afetado. É por isso que a zona de turbulência é uma seta dupla em um único vetor (FERRACINI, 2006:66-67).

Conforme nós fomos entrando no estado de jogo do palhaço, fui percebendo que era solicitado o tempo inteiro a tal triangulação²⁸. O que rompe de fato com a ideia da quarta parede²⁹ da cena teatral.

²⁸ Triangulação é você se relacionar com o parceiro e com o público. (PUC CETTI, 2017:120).

²⁹ A quarta parede é a que separa atores e público. Tendo como referência um tipo de teatro italiano (caixa preta), formado por três paredes concretas e uma quarta invisível, aberta para o público, o qual assiste à encenação. (WUO, 2009:47).

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena se dá “entre”, não “em”. A ação cênica seria, pois, a criação de um corpo, de um corpo comum; ação cênica é co-labor-ação (FABIÃO 2010:30).

Partindo de toda experiência trocada em sala nos exercícios ficou muito claro que esse espaço da cena, ou ainda, esse estado de jogo que o palhaço cria, é sempre acolhendo o público. Por isso, falar que o público é coautor do acontecimento não seria incongruente. As setas longas do afetar / ser afetado permitem que os afetos nos encontrem. Segundo Ana Pais, o espaço em que ocorre a cena precisa ser repensado.

A cena dá-se «entre», não «em». Nesta breve formulação, descobre-se um gesto fundamental que importa aqui destacar: descentrar a reflexão sobre a cena, do espaço físico e simbólico para o espaço sensível das relações entre corpo cénico e público (PAIS, 2014:58).

Por isso, se a cena se dá «entre» *lugares e corpos* (Ibidem:58), Pais compreende que *a questão da relação entre a cena e público em termos de interrelação, a ideia de representação de emoções para provocar efeitos no espectador torna-se desadequada* (Ibidem:130).

Para essa abertura – dupla seta – esclareço: é válida também para os outros atores da cena, bem como para todo tipo de afeto que envolva a cena. Abordei inicialmente o público porque você habitualmente pedia-nos para olhá-lo a partir da seguinte sinalização: *atenção - público, público, público*. Isso era um modo de nos lembrar que precisávamos abrir a energia para acolher o público, já que a arte do palhaço quebrou definitivamente com a quarta parede trazendo o público para dentro da cena. Nas palavras de Fabião (2010), trata-se de uma “arte conectiva” – palhaço/público e palhaço/cena.

Nas suas próprias palavras: (o estado de palhaço) *pressupõe o «jogo» entre palhaço e público, a capacidade do palhaço interagir com «cada indivíduo» da plateia* (PUC CETI, 2017:23).

Se a arte do palhaço se relaciona com o público necessita de uma escuta porosa: receptividade. *A busca por um corpo conectivo e presente é justamente a busca por um corpo amplamente receptivo* (FABIÃO, 2010:31). Logo, trabalhar a partir dos afetos é um porvir ininterrupto.

Aqui se joga a capacidade de afectar e ser afectado. Não do que «eu» produzo mas do que eu produzo com o outro que me rouba, e roubando eu também. O agenciamento máquina fala de um grupo descontrolado e por isso produtivo. É descontrolado no sentido em que as suas próprias produções não estão previstas, não precedem o agenciamento (KESSELMAN e PAVLOVSKY, apud MONTEIRO, 2011:233).

Não há de fato um preparo, nós somos lançados à jaula dos leões. Era mais ou menos o sentimento ali no picadeiro³⁰. E o único agenciamento possível é com seu corpo e na escuta atenta com o público, e também uma abertura ao que acontecia nas raias em paralelo à nossa. É necessário ter prazer com o jogo, como você mesmo coloca (Puccetti, 2017), é condição *sine qua non*. E como ter prazer com esse estar entre o público e o meu palhaço? Não abrindo brechas para psicologismos, uma vez que os mesmos só servem para evadir-se do momento presente. E ainda de grande importância é o acreditar dessa criatura, é preciso acreditar no que se faz e querer estar ali (BURNIER, 2009:219). Corroborando essa ideia de afetar/ser afetado, Lecoq (2010) salienta que na escuta ocorre um fenómeno essencial: a reação cria a ação.

No começo, os alunos querem de todas as maneiras agir, provocar situações gratuitamente. Fazendo isso, ignoram completamente os outros atores e não jogam / não interpretam «com». Mas o jogo / a interpretação, só pode estabelecer-se na relação com o outro. É preciso fazê-los entender esse fenómeno essencial: reagir é realçar a proposta que vem do mundo de fora. O mundo interior revela-se por reação às provocações que vêm do mundo exterior. Para jogar, interpretar, de nada adianta ir buscar em si a própria sensibilidade, suas lembranças, o mundo da sua infância. (LECOQ, 2010:60-61).

Já que falei em receptividade, Renato usa um termo bastante interessante para esse estado: “receptivatividade”. *Aglutinação de receptividade + atividade. Seu derivado, receptivativo, sugere duas ações realizadas ao mesmo tempo, em «co-criação» dinâmica sem qualquer relação de causa e efeito entre os termos.* (FERRACINI, 2013:30). Porque trata-se de fato de se deixar afetar já atuando com esse afeto, de modo a atualizar a própria ação.

³⁰ Picadeiro: um típico exercício comumente aplicado aos iniciados no clown. Nos treinamentos do LUME o Ricardo cria cinco raias, linhas imaginárias, e a cada ator só é permitido circular pela sua raia imaginária. Neste caso o objetivo é competir pela atenção do público. Pode ser traduzido como: *jogos e situações que colocam os aprendizes em situações de desconforto revelando fragilidades e detalhes de corporeidades que serão usadas na elaboração do comportamento físico do palhaço, bem como de sua lógica de utilização do corpo.* (PUCCETTI, 2017:51).

Todavia, um outro ponto importante e que não está dissociado dos afetos, envolve o exercício de como você se deixa ver. Cito o exercício do picadeiro que é um grande modo de expor-se, é quando você se depara com o desafio de não saber o que fazer. Há sempre a sensação de que não-fazer é inapropriado, uma vez que somos frutos de um mundo da produção frenética. Tem que se aguentar firme nesse vazio. Na leitura da sua dissertação vejo que você trata do picadeiro como momento de revelação: *palhaço [...] pede um estado de revelação diante do olhar do outro (aquele que vê)* (PUCCETTI, 2017:27). Somos impulsionados pelos afetos, entramos em um território de abertura do corpo onde enfrentamos a nossa própria natureza frágil. Burnier compreende isso como um trabalho de criação *extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí seu caráter profundamente humano* (BURNIER, 2009:209).

O outro exercício que gostava de citar é o de correr com olhos fechados. A meu ver, este é revelador da singularidade de cada pessoa no que se traduz fortemente o caráter de humanidade. Não é uma prática fácil, uma vez que tendemos a nos recompor e perder todo o estado adquirido e conquistado nesse momento inesperado e caótico. Eu percebo claramente como é visível esse lugar de chegada. A potência do corpo nesse território dos afetos com o mundo e com os próprios impulsos é violenta. Como você mesmo diz (2017), a lógica do palhaço se aproxima muito do jeito da criança.

Proposta correr com olhos fechados: uma a uma, as pessoas vão correr em linha reta, de um lado ao outro da sala. O mestre – Ricardo – ficará no outro lado da sala à espera de cada uma para amparar sua chegada. É preciso correr sem frear, em velocidade. Começam de olhos abertos e num dado momento é solicitado fechar os olhos, nunca parar de correr. Logo após a chegada viram-se para o público e deixam-se ver.

É preciso desorganizar os sentidos. Esse exercício é ótimo para tal. Uma vez que a estabilidade é parte do nosso cotidiano, sair correndo de olhos fechados é como nos tirar o chão. É aí que entra o diamante da história: cada um tem sua forma de expressão para esse momento de risco. É o lugar da brincadeira onde mais escapa nossa “graça” porque de fato perdemos as defesas. O lugar de chegada requer atenção para não se perder. Volto a ressaltar esse ponto que para mim tornou-se quase mantra: parte de onde está, nesse estado em que chegou. Não desarma. É de fato transformadora essa corrida. É como tornar visível algo que não tinha expressão.

Todos se transformam no processo da corrida. Aprender a se deixar transformar e não esconder isso do público é uma grande conquista do palhaço. O fato de correr com os olhos fechados causa um forte impacto e deixa as pessoas completamente alteradas. O momento de olhar para o público e manter o estado que surgiu é um «picadeiro», e as pessoas ficam muito vulneráveis. Diversas «ações em fuga» aparecem e podem ser incorporadas no repertório do palhaço (PUCETTI, 2017:113).

É bonito ver como a fragilidade e o desconforto humano podem ser tão luminosos. Uma poética do corpo que se dá quando não deixamos o filtro tomar conta juntamente com o bom-senso. Parafraseando Peter Pelbart³¹ (apud GREINER, 2010), como estar à altura da nossa fragilidade e não apenas das fortalezas? O fato é que por toda uma vida insistimos em esconder o que acreditamos que nos enfraquece em prol de uma imagem idealizada de nós próprios – justamente onde o palhaço brilha. Assim sendo, o palhaço precisa expor a fragilidade constitutiva, o caos que o caracteriza. Entender esse corpo permeado de forças, mas também de vulnerabilidades. Ora, trata-se de um exercício de si. Os exercícios que nos foram propostos atuam como um modo de desarmar o atador enquanto estabilidade e fixidez. Citando Burnier, trata-se de ficar em *situação de desconforto na qual se opera um arriamento de suas defesas naturais* (BURNIER, 2009:217).

Falando um pouco da minha experiência nesse corpo a despertar minha palhaça... Percebo o quanto fui contagiada pelo mestre da palhaçaria, por esse modo de ensinar, seja em sala ou mesmo nas caminhadas da rua. O que me fez ver que o treinamento excede as salas de trabalho. Andar com você pela rua foi um interessante exercício para perceber o quanto seu olhar mantém um vigor de estrangeiro. Por que digo isso? Porque logo ao desembarcar no aeroporto de Lisboa você já começou a manifestar uma curiosidade ímpar com os pequenos detalhes do cotidiano. A sua mala ao emperrar na escada; uma coluna à sua frente, o modo com que você desviou dela dando a volta mais longa arrastando a mala consigo; a antiga ruazinha de pedra em Santos onde passa o elétrico, nada te escapava. Um olhar de menino com o seu brinquedo. Isso veio de encontro às palavras de Quilici que haviam me colocado a pensar na semana anterior: *o ponto de partida é a experiência de estranhamento em relação a um envolvimento automático com a existência* (QUILICI, 2015:137). Fazia todo sentido esse olhar estrangeiro. Se o LUME entende o palhaço como

³¹ Peter Pál Pelbart é filósofo, ensaísta, professor e tradutor húngaro residente no Brasil. É professor no Departamento de Filosofia e no Núcleo de Estudos da Subjetividade do Pós-Graduação em Psicologia Clínica da PUC-SP.

a dilatação da ingenuidade e da pureza de cada pessoa, trata-se de retomar essa criatura que nos habita, mas com o tempo nos envolvemos de modo automático com o mundo.

O meu brincar apareceu na saia rodada do meu figurino. Encontrei jogo com a saia e achei verdadeiramente graça. Meu corpo se divertiu. E por isso arrumei cúmplices na plateia. Uma corporeidade criada a partir do figurino me fez ver que as descobertas se dão com tudo o que compõe o palhaço, porque voltamos à história do olhar de entusiasmo e da brincadeira com tudo o que nos cerca. Apurar o olhar para se ver do avesso!

Um gesto em fuga que surgiu foi quando me escorei na barra da sala de dança³². Foi uma ação não programada que meu corpo sem muito saber o que fazer encontrou como saída naquela corporeidade. Eu me encostei ali, escorreguei e me diverti. Com a triangulação – eu, barra, público – pude ampliar uma escuta e perceber que naquele gesto eu deveria investir. Guardei essa corporeidade como um elemento de repertório pessoal com enorme afeto. Trago nas suas próprias palavras a confirmação do que meu corpo vivenciou.

O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo. O palhaço tem suas reações afetivas e emotivas, todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo (PUCETTI, 2017:23-24).

Eu penso que um aspecto importante ainda para esta carta é falar sobre a respiração, visto que você fala que é preciso se deixar transformar com o público. Naomi diz³³: *quando você respira (som de expelir o ar) abre espaço para que as coisas aconteçam*. Houve exercícios de se transformar a partir da respiração. Citando você:

(O aluno) aprende que a respiração é essencial porque permite a transformação, a metamorfose tão necessária aos palhaços. [...] O palhaço deve saber dar corpo às diversas emoções. Tudo o que ele sente tem que se transformar em corpo. Então ele deve conhecer a respiração e o impulso físico de cada sentimento (PUCETTI, 2017: 35 e 105)

O bailarino e coreógrafo Klauss Vianna (2005) diz que a respiração representa a nossa troca com o mundo. E, neste caso, a respiração está relacionada com o ritmo

³² O curso do “Palhaço e o Sentido Cômico do Corpo” ocorreu na CNB – Companhia Nacional de Bailado em Lisboa e foi organizado pelo LEC – Laboratório de Experimentação Cênica da FCSH. Ainda participei de um segundo na sede do LUME Teatro em Barão Geraldo, Campinas.

³³ Entrevista realizada na sede do LUME em 08.02.2019.

universal da expansão e recolhimento. *Em linguagem corporal, fechar, calcificar e endurecer são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade. Respirar, ao contrário, significa abrir, dar espaço* (VIANNA, 2005:71). E ele continua:

Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram. Os espaços correspondem às diversas articulações do corpo, no qual é possível localizar fluxos energéticos importantes [...] a ideia de espaço corporal está intimamente ligada à ideia de respiração – que, ao contrário do que pensamos, não se resume à entrada e à saída do ar pelo nariz. Na verdade, o corpo não respira apenas através dos pulmões (Ibidem:70-71).

Ora bem, primeiramente vemos que respirar está diretamente ligado aos fluxos energéticos, ao abrir e dar espaço. Porque o não-respirar é como se estivéssemos em movimento apenas na contração, uma vez que o oposto desse abrir e dar espaço seria fechar e diminuir os espaços. Assim, o fluxo energético é automaticamente bloqueado. Como disse Naomi, eu respiro, permito que algo aconteça, ou seja, a transformação. Respirar parece-me semelhante a estar à deriva. Eu me permito estar. Durante o curso houve um dia em que você trabalhou a respiração para transformar nosso sentimento. Lembra-se? A cada expiração transformávamos um sentimento, outro, outro, sempre direcionado a um colega. Para mim era como se eu estivesse me despindo. Me permitindo ser vista. Há uma sensação de abertura com o outro / com o mundo, de modo que essa respiração te expande. É como se a pele não significasse mais a fronteira com o outro, a pele é só o maior órgão humano, mas a sensação existe para dentro e para fora. Instaura-se aí uma vibração de modo que você permite ao outro entrar no seu espaço porque dissolveu-se alguma couraça. Outrossim, você salienta que a afetividade do palhaço está precisamente corporificada em partes precisas do corpo. Há um descompasso na expressividade ao pensarmos que *peças de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação* (VIANNA, 2005:71). Resta-nos respirar.

O ator Yoshi Oida considera a respiração um ato involuntário, que fazemos sem pensar; entretanto, se prestarmos atenção à mesma e respirarmos profundamente sentiremos o corpo mais cheio de vida. *Mudanças de respiração causam impacto interno* (OIDA, 2007:116). Parece que estamos em alinhamento com a ideia de que respirar transforma. Reafirma ele: *mudar o padrão de respiração irá alterar a reação emocional* (Ibidem:117).

José Gil, a respeito do “atletismo afetivo” de Antonin Artaud, articula sobre o pensamento do ator:

E como se ganha corpo – corpo que (Deus ou os outros) continuamente nos roubaram? Respirando, empregando a técnica dos sopros e aplicando-a no nosso próprio corpo. É sabido que a respiração desperta a vida adormecida e enterrada nos cantos mais obscuros do corpo (esses mesmos que nos roubaram). Respirando no nosso corpo com a nossa respiração, ganhamos corpo, cada vez mais corpo «vivo», quer dizer, tornamo-nos corpos animados ... (GIL, 2018:163).

Sabemos que Artaud se debruçou sobre as técnicas da respiração a partir de seus estudos da Cabala. Segundo Quilici (2011), o trabalho do atletismo afetivo de Artaud compreende a ideia de “duplo” – o corpo físico e efígie espectral. *O ponto de contato entre o afeto e o corpo será, precisamente, a respiração* (Ibidem:98). Ou seja, as forças afetivas serão acionadas conforme esculpidas pela respiração. *A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento.* (ARTAUD, 2006:156). Voltamos ao campo dos afetos, uma vez que estamos no campo do atletismo afetivo: a respiração deve ser o ponto de apoio do movimento. O que preconiza Artaud é que podemos e devemos trabalhar a partir da respiração para que o sentimento seja atingido. É menos algo involuntário, mas sim uma forma voluntária e consciente de levar a respiração em prol dos afetos.

Vi a necessidade também de falar sobre a respiração – além do ato de se transformar a partir dela – por ter ouvido de muitos artistas-pesquisadores do LUME essa solicitação: respira, respira. É como se estivessem nos lembrando da importância de criar espaços dentro, do contágio com o mundo, da entrega e confiança no fluxo do Universo que se expande e se contrai a seu tempo, ou ainda, de sermos generosos com o ambiente. Receber e doar, inspirar e expirar. Pura pulsão de afetos.

Para finalizar, estamos apenas no começo. Burnier (2009) acredita que o processo de iniciação não seja suficiente para a criação do clown. Renato diz: *O palhaço necessita de muito tempo de treinamento em sala, de relação com o público, de entendimento corpóreo de sua lógica de relacionamento com o universo ao seu redor.* (FERRACINI, 2006:68). Compreendo perfeitamente a colocação de ambos e posso dizer que as minhas impressões se dão em confirmação às deles. Há um longo caminho pela frente. Participei de uma saída à rua com mais dois colegas do curso – Denise Freitas e Luís Moreira – e senti nessa experiência o quanto Lecoq tem razão quando diz que os alunos vivem

querendo fazer demais. Estivemos num café a tentar ganhar a atenção do público. Como primeira experiência de rua foi extremamente válida, entretanto, chegamos a um ponto em que simplesmente decidimos tomar nosso café e ficarmos ali naquele encontro-com-mundo vestindo a menor máscara no rosto. Instaurar jogo com o público requer saber acolher a alteridade e não forçarmos nossa presença.

Posso dizer que há alguma coisa em mim que se dirige para essa lógica do palhaço de modo recorrente. Entretanto, não investi nessa busca além das duas oficinas que fiz com você. Vislumbro esse lugar, em primeiro porque tenho notado meu corpo, por vezes dentro do Coletivo MÓ, querer desenhar certas ações mais “clownescas”. E em segundo porque a leveza da alma do palhaço me desloca para outros modos de ver vida muito mais humanos e divertidos do existir. Contudo, enquanto um jeito de inverter as regras sociais e expor as fragilidades humanas já valida a sua existência. Cansamos de criar psicologias para a vida, queremos nos afetar pela força da intensidade dos encontros.



Naomi Silman

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Lisboa, 08 de Março de 2019.

Caríssima Naomi Silman,

Tudo começou no curso “Da Energia à Ação” e deu frutos com o desenvolvimento da pesquisa no aprofundamento do Coletivo MÓ³⁴.

Eu me lembro como se fosse hoje de quando te chamei de canto em 2015 num intervalo do curso, dizendo que precisava parar de vez em quando porque não estava dando conta, eu me sentia fora de mim, uma ânsia, tontura, em uma instabilidade que parecia ser só minha. E então, lendo a Raquel, deparei-me com esta frase:

O organismo reage com dores, ânsia de vômito, tontura. Tem-se de aprender a enfrentar isso tudo, entendendo que são, além de reações naturais do corpo, que é repentinamente alterado de seu estado mais habitual, também reações de medo do desconhecido. Nosso corpo não está acostumado a reagir daquela maneira (HIRSON, 2006:67).

Eu, que me sentia tão inadequada, estava no caminho. Sentia-me cansada, achava imperdoável. Acreditava ainda que faltava condicionamento físico, que eu era a culpada por não gerir bem o investimento de energia e por isso me cansava. Arghhh, beirava uma intensidade nauseante aquele energético. Uma vez que não havia verbalização do que se passava, não falávamos do processo no seu decorrer, guardei isso para mim certa de que eu precisava cuidar melhor do meu condicionamento. Com o tempo fomos aprofundando, claro que o corpo vai ficando sabido, ele joga com as intensidades e parece-me que ele tem uma forma de evitar chegar nesse lugar. Mas é inevitável, se tiver entrega integral, se chega. Muitas outras vezes adentrei o mundo dos enjoos, das vertigens. Já sabendo disso, tentei me manter firme exceto fosse mesmo muito o mal-estar. Entretanto, com o tempo o corpo amplia de fato sua capacidade de se manter no energético; constatei isso em outros workshops dentro do LUME.

34 Coletivo MÓ é um coletivo que surgiu em 2015, formado por oito integrantes residentes em cidades do Brasil e de Portugal que pesquisam a arte de ator a partir do treinamento energético e técnico desenvolvido pelo LUME Teatro.

Por que comecei falando dessa sensação, Naomi? Porque para mim o energético é o mote do trabalho da energia à ação. Porque pretendo como uma diretriz caminhar por esse trilho e abordarei também os impulsos tão fortemente trabalhados no LUME e neste workshop. Energia. Algo palpável, visível? Durante o seu curso (2015) ainda não compreendia que energia era algo concreto, palpável. E foi em um momento do treinamento energético que me deparei com isso, já no Coletivo MÓ. Em um dado treino você percebeu que a energia de algumas pessoas estava caindo e gritou: *rouba energia de quem tem pra dar*. Nesta hora pude olhar ao redor e sentir Carol Moreira³⁵ vindo em minha direção doando energia. Era uma explosão em forma de gente, um furacão quântico de partículas subatômicas. Estremeci. Era como abastecer-se, renovar-se de uma intensidade outra: explosões nervosas subiram pelo meu corpo. Aqui compreendi dois pontos importantes: afetação é se contaminar e energia é o invisível tornado visível.

Naomi, eu acreditava – como já narrei na carta ao Burnier – que havia um jeito certo de se fazer, que o corpo buscava uma forma de expressão, que entrar perdida numa sala de ensaio era um ato imperdoável, mas aqui fui reaprendendo um caminho: processo é quando você não sabe para onde vai. E com o exemplo da Carol Moreira percebi o que William James pode querer dizer quando diz que as coisas se produzem num mundo em que está ele mesmo se produzindo (apud LAPOUJADE, 2017:11), *aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo* (Ibidem:11). Ora, bem, eu estava ali, fazendo juntamente com o Coletivo MÓ³⁶. Não há ensaios, é um processo construído no tempo da experiência na coletividade dos encontros. As energias se fazem e se desfazem o tempo inteiro. Ora, mas a nossa questão aqui é: como manter a chama acesa?

Fui procurar em *A Arte de Ator*, de Luís Otávio Burnier, o significado para o treinamento energético: *trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator* (BURNIER, 2009:27). O seu objetivo é:

Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, «limpar» seu corpo de uma série de energias «parasitas», e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais «fresco» e mais «orgânico» que o precedente. (...) Uma vez ultrapassada essa fase (do esgotamento físico), ele (o ator) estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma

35 Carol Moreira é atriz-investigadora do Coletivo MÓ.

36 Acabo falando da minha experiência com o workshop Da Energia à Ação juntamente com as práticas que vêm acontecendo dentro do Coletivo MÓ. Uma vez que o coletivo nasceu da continuidade dessa oficina em 2015, fica difícil abordar separadamente a experiência de 2015.

organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso de tempo entre o impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos «tomarem corpo». Se eles existem em seu interior, devem agora ser dinamizados, a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação (Ibidem:27).

Fui esmiuçar um pouco mais sobre o energético, esse exercício da exaustão, e me deparei com uma entrevista do Simioni inserida no livro *Corpos em Fuga; Corpos em Arte* — organizado por Renato Ferracini — na qual ele dizia que os dois primeiros anos da pesquisa do LUME eram baseados num mergulho dentro do próprio corpo, advindo do trabalho de Grotowski. *Nosso trabalho é bem mais Grotowski, ele parte do caótico, do buscar lá de dentro de você, a vida, o orgânico, e depois, dentro desse orgânico, encontrar a técnica* (2006:294). Grotowski associa que a fadiga/exaustão seja uma porta de entrada para a organicidade: (...) *o fato de que o trabalho canse é absolutamente necessário. Muitas vezes, tem-se de «estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente» e começar a representar com autenticidade* (apud MOTTA LIMA, 2012:267). Para Ciro Aprea,

o limite constitui uma espécie de ponto de fuga da experiência do corpo; a margem, a fronteira perto da qual o corpo começa a ativar narrativas de si para consigo; narrativas feitas de pulsões, descargas, reações, intensidades: narrativas energéticas. (...) é no limite que o corpo desvela os seus tempos naturais, a sua potência primitiva (APREA, 2014:47).

E ainda sobre a proposta de exaurir-se pelo limite, Cassiano Quilici, baseado nos estudos de Grotowski, salienta que o caminho é ir além da linguagem, *aquilo que ultrapassa e transborda a linguagem são os fluxos vitais, os substratos orgânicos das ações* (QUILICI, 2015:59).

Talvez para um leitor leigo, que nunca tenha feito um treinamento energético, convém que eu diga do que se trata:

O treinamento energético quase não possui regras formais. Os movimentos podem, e devem ser aleatórios, grandes, ocupando todo o espaço da sala e sempre devem ser realizados de maneira extremamente dinâmica, englobando todo o corpo e principalmente a coluna vertebral. A única regra primordial: nunca parar. Pode-se, e deve-se, sempre, variar a intensidade, o ritmo, os níveis, a fluidez, a força muscular, enfim, toda a dinâmica das ações, mas nunca parar. Parando, quebra-se o “fio” condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento. O ator deve buscar, sempre, substituir o cansaço pela mudança rápida dentro dessas dinâmicas corpóreas diferentes, fazendo com que elas o instiguem e estimulem a continuar, e nunca desistindo.

Porém, essas mudanças não devem ser premeditadas intelectualmente. O ator deve deixar que o próprio corpo se encarregue delas (FERRACINI, 2012:95).

Ainda descrevendo para quem nunca fez o treinamento energético:

Começa-se do chão num espreguiçar ativo. A imagem de que se está rasgando a musculatura a partir de dentro. Rasgar, fissurar, sempre em fluxo, movendo sem paradas para não haver recomeços. É ganhar espaços dentro, habitar contorções, ficar um tempo nas articulações pouco exploradas em nosso uso cotidiano. Quatro apoios, três apoios, dois apoios, um apoio, ou seja, já em pé. Lembrando que é um espreguiçar ativo, vira uma dança e conquista-se o espaço da sala.

É importante, Naomi, como você salientou-nos por várias vezes, a regra: não se interrompe o fluxo do movimento. No diário das aulas do Renato “O Corpo Como Fronteira” tenho essa mesma informação em outras palavras: *aqui não para e recomeça, é um contínuo, como a vida, o crescimento de uma flor* (Diário de Aula, 2017). E assim começamos a dinamizar essa dança que se iniciou com o espreguiçar e logo vai se transformar na “dança das vibrações”. Não nos esqueçamos de que o curso se chama “Da Energia à Ação”, e não é por acaso: o treinamento energético está localizado dentro da sua proposta pedagógica. Vamos abordar o energético, mas para tal, vou me ater um pouco sobre essa palavra “energia”. Repetindo as suas próprias palavras, *para ter presença é necessário criar energia, porque a presença é uma consequência da energia que é produzida* (Diário de Bordo, 2017). Como definir energia?

Energia: do grego *enérgeia*, que deriva de *érgon* (obra, trabalho). Vigor físico, especialmente dos nervos e dos músculos, potência ativa do organismo (...); firmeza de caráter e resolução na ação (...); força dinâmica do espírito, que se manifesta como vontade e capacidade de agir (...). Na física, energia de um sistema, a capacidade de um sistema para realizar um trabalho (Vocabulário da Língua Italiana, Roma, Instituto dell’Enciclopedia Italiana, 1987, v. II, p. 266, apud BARBA; SAVARESE, 2012:72).

Ferdinando Taviani em “A Energia do Ator como Premissa” no livro *A Arte Secreta do Ator – Um Dicionário de Antropologia Teatral*, explica um pouco a energia no campo do ator:

A energia do ator é uma coisa bem precisa que todo mundo pode identificar: sua força muscular e nervosa. O que nos interessa não é a pura e simples existência dessa força, porque ela já existe, por definição, em todos os corpos vivos. O que nos interessa é o modo como ela é modelada e em qual

perspectiva. (...) Estudar a energia do ator, então, significa se interrogar sobre os princípios pelos quais os atores podem modelar, educar sua força muscular e nervosa segundo modalidades que não são aquelas da vida cotidiana. (TAVIANI *In* BARBA; SAVARESE, 2012:72)

O bailarino e coreógrafo brasileiro Klaus Vianna (2005) dizia que duas forças opostas geram conflito, que geram o movimento (ação); este ao surgir se projeta para fora do corpo. Trocando apenas a nomenclatura, chegamos ao modo pelo qual Burnier (2009) compreende como a ação se dá no espaço: uma resistência no corpo gera energia. Exemplos: um corpo que empurra/puxa um móvel faz uma resistência a gerar energia; um corpo em desequilíbrio que resiste à queda está a gerar energia. Assim, a resistência causada por duas forças opostas vai gerar energia. E gerou!

Cansaço. Dores. Fadiga. Vazio. São nomes para o que se passa pela cabeça ao adentrar o energético. Os primeiros contatos com o treinamento eram só novidades. Uma liberdade para mexer que causou euforia em oposição ao peso do cansaço. Porque não era meu território ter essa liberdade no dançar o fluxo. Mas logo a fadiga tomou o lugar da alegria e liberdade. Aqui de fato começa o trabalho energético. Fazer, fazer, fazer. Fazendo minhas as palavras alheias: *o treinamento energético existe para mexer* (HIRSON, 2006:53). O propósito é mexer, mexer, mexer e de repente parar. O corpo reclama, chega uma hora que de fato parece que não vai dar. E então eu me lembro de ouvir a sua conversa com Maria Belén³⁷, *a fadiga está em nossa mente, mas quando insistimos a mente começa a se cansar também e para de dizer não, na realidade temos uma capacidade muito maior do que pensamos*. Era mais ou menos assim, porque nos primeiros energéticos eu não conseguia fazer minha mente se cansar. Eram poucos minutos nos quais eu me abandonava e podia experimentar ações físicas ou qualidades de energia que poderia perfeitamente dizer que não passaram pelo crivo da razão.

A experiência com o energético é extremamente rica em meu modo de ver porque em primeira instância é um modo de fato de te dissolver de si mesmo. É como se os contornos fossem se perdendo e você passasse a existir no meio de todos os outros, e todos fizessem parte como uma extensão do corpo. Já foi dito e desdito por todos os artistas do LUME que o treinamento energético é um treinamento coletivo. Segundo Raquel, *cada um é responsável por manter a «fogueira acesa»* (HIRSON, 2006:67). Em notas do diário de bordo das aulas do Renato (2017) revejo as palavras dele sobre estar

37 Entrevista realizada por Maria Belén Bondía com Naomi Silman em Fevereiro de 2019 para sua tese de Doutorado em Madrid.

em relação e acho que o energético é um grande lugar para se perceber isso: se eu melhoro, o outro também melhora. Traduzindo para nosso contexto, o energético é um lugar da fogueira acesa, do fazer junto. E na sala verde, era nítido quando estávamos de fato em composição, porque a energia subia — não pessoal — era coletiva. Assim, entendo que o doar é sempre um presente.

Obviamente que exige uma abertura no corpo para que esse dissolver-se no outro ocorra. Não estou falando de perder a singularidade. Mas entendo que é preciso perder o medo de se dissolver, de diluir as fronteiras entre eu e o outro. Ainda tenho apego a existir na cena na individualidade. Penso que enquanto tivermos na pele o entendimento de onde nosso corpo acaba não conseguiremos acolher ao outro em nosso espaço. Por isso se fala tanto em corpo poroso. Como desmanchar o corpo dessa ‘forma’ que insiste em aparecer?

A consciência me chegava em camadas. Percebi claramente nessa experiência que cada um de nós, conforme Leloup (1999), tem um espaço de abertura e um espaço de fechamento no corpo. É bem por aí que o energético deve entrar: para acordar as energias potenciais adormecidas — mas que também eu chamaria de espaço de resguardado. Como mencionei, a minha euforia inicial foi substituída pela fadiga e uma crise de repertório viciado. Uau! Mas é isso, o energético é feito para sair desse estado de controle e dos movimentos vazios de vida! Citando Renato:

O trabalho energético busca «quebrar» as *doxas* e os vícios no ator para que ele possa dar, senão um livre curso, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do Lume, chamamos de energias potenciais do ator. (...) A exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado de limite de exaustão, pequenas linhas de fuga desses estratos podem aparecer. (...) Realizar o trabalho energético é adentrar em uma sala escura e tatear uma porta de entrada para outra sala escura. Podemos ficar muito tempo dentro de uma sala buscando essa porta até que encontramos uma «saída», mas uma saída para outra sala escura e iniciamos novamente a busca pela segunda porta e assim sucessivamente. Quando encontramos algumas dessas portas, durante um período longo de tempo, imprimimos em nossa musculatura, de maneira virtual, um estado de vivência desse encontro (FERRACINI, 2012:154 e 157).

Percebo a ideia de que a exaustão possa abrir caminho para libertarmos dos clichês, das ações premeditadas, permitindo então que se entre em fluxo, dinamizando as energias potenciais a culminar em ações advindas do impulso do corpo. Greiner, ao falar sobre a dança de Hijikata, traz um pensamento semelhante no que se refere à dança do bailarino e de que penso que podemos nos apropriar para pensar essa ação que jorra sem

passar pelo crivo racional: (...) *movimentos rápidos e violentos como expressões que acontecem quando um ato nos transpassa brutalmente antes que tenhamos tempo de puxar a respiração* (GREINER, 2005:5). Hijikata complementa: *alguma coisa nasce e não sou eu, nem meu produto, mas uma ocorrência* (Apud GREINER, 2005:5).

O retorno ao desconhecido marca o estado de onde emerge a dança. Mas para organizá-la é preciso construir um treinamento cujo ponto de partida é colapsar o dado *a priori* em função de um novo experimento passível de sistematização, mas sem engessamento (GREINER, 2005:5).

O corpo começará a desenhar um caminho próprio porque o estado de exaustão faz também com que o pensamento abandone a intencionalidade de controle, fugindo dos estereótipos e clichês. Mas a consciência continua a existir, porque segundo o filósofo José Gil³⁸ (2016) a consciência do corpo é paradoxal, não se trata de ter consciência de uma dor em algum órgão, tomar consciência de um prazer no corpo, *significa um avesso da intencionalidade*. Continuando, nesse momento quem assume é o pensamento do corpo e, por isso, mais facilmente estamos nesse campo de colapsar o *a priori*, o corpo experimenta-se, não discute. As palavras do mestre Stanislavski já alertavam: *ação e não discussão* (apud BURNIER, 2009:64). Este é um longo caminho, como disse Renato, cada porta pode te levar a uma sala escura, seguida de outra sala escura. Paciência! Vamos aprender a lidar com a escuridão do corpo.

Em estado de fluxo, as ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre *self* e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro (CSIKSZENTMIHALYI, 1975:36, apud FABIÃO, 2010:28).

O que se percebe é que de fato reduz-se o tempo entre estímulo e resposta, como menciona Csikszentmihalyi, assim como para Burnier: *diminuindo o lapso de tempo entre impulso e ação* (BURNIER, 2009:27). Mas o fluxo se dá *quando a pessoa não mais precisa pensar nos mecanismos que permitem a ação*, que é exatamente quando ela *pode esquecer de si mesma e não mais atuar, mas tornar-se ato* (PLÁ; SANTOS, 2006:s/p). Estamos entrando no que Grotowski dizia sobre ser dançado e não dançar. Essa é uma busca: livrar-se dos automatismos que nos provocam sempre uma necessidade de intencionalidade da razão comandar se agarrando ao já sabido. A proposta do energético

38 Conferência realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLU) em 29.09.16.

é o seu contrário: deixar-se ir com o fluxo. Seria o despregar das amarras do pensamento que quer comandar para lançar-se no corpo que pensa noutra lógica, que constrói seus impulsos porque vive o território das sensações. *O mais comum é deixarmos os pensamentos participarem demais, assumindo uma postura de controle sobre o movimento* (HIRSON, 2006:67).

Vamos falar sobre os impulsos porque é o impulso que gera o fluxo. Afinal, o que são os impulsos e de onde estes partem?

Do latim, *impulsione*, *impulsu*: prefixo *in* (em, dentro de) e de *pellere* (empurrar, arremessar, dirigir com força para algum lugar). [...] Ele (Decroux) acreditava que os impulsos deveriam ser controlados a ponto de serem quase invisíveis. Essa era uma premissa «subterrânea» de sua arte. [...] No entanto, os impulsos são um aspecto importante da «organicidade» (BURNIER, 2009:41).

Tenho uma forte impressão de que o movimento, se parte de um impulso real e orgânico do corpo, não há meios de sair desenhado no espaço-tempo a partir da forma. Para isso talvez tivéssemos que nos ater aos impulsos, pois o movimento se faria por si. Na Carta a Raquel, falo do caminho inverso, de como criar vida a partir do fora (imagens/fotos). Mas para nossa conversa, Naomi, os impulsos são os responsáveis pela organicidade do corpo do ator. Grotowski nos elucida muito bem o que possa ser esse lugar dos impulsos:

Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse nascido no corpo. É isso o impulso. [...] Antes da ação física tem o impulso, que empurra dentro do corpo [...]. Na realidade, a ação física se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo (RICHARDS, 1993:105, apud BURNIER, 2009:41).

Em *Café com Queijo: Corpos em Criação*, Renato (2012:167) explica o ponto de vista de Grotowski, de que a intenção ou impulso não é um estado psicológico ou um estado emocional, mas sim algo a nível muscular. Para encontrar esse lugar do impulso, fizemos um exercício no workshop da Raquel que vou narrar pela voz do Renato:

Como exemplo, podemos citar a intenção de uma ação física simples como PULAR: ao executar essa ação, o ator transforma a ação de pular em uma ação física, e o pulo, em si, acontece no tempo e no espaço; porém, se pedirmos a esse mesmo ator que, no momento do pulo, ele «prenda» o movimento e não

pule, teremos um estado muscular em que, internamente, existe uma força que «quer» pular e outra força oposta que o impede de finalizar a ação (FERRACINI, 2006:166-167).

Fizemos esse exercício de pular sem pular, percebendo onde se dá o impulso. Fiquei muito impressionada com a experiência corpo resultante deste simples “não-fazer” mas com a intenção de fazê-lo. Há todo um acionamento interno que revela um impulso “subterrâneo” abortado, mas que existe ali. Essa oposição de forças é o que se pode chamar de intenção. No corpo geralmente os impulsos para esse saltar sem saltar, o qual fizemos exaustivamente, partiam do centro do corpo³⁹. Se fizer uma retrospectiva nos comentários ouvidos em aulas, por várias vezes ouvia: *não é forma, não é forma*. Percebo mais claramente conhecendo de onde partem os impulsos – em câmara lenta – quando a ação se dá sem organicidade, quando não nos guiamos pelo impulso.

Voltando ao nosso energético, quando você começa a dinamizar o exercício, segue propondo dinâmicas-velocidades diferentes para essa dança. Foram inúmeras vezes variações da dança em 100%, 70%, 50%, 30%, 10% para fora no espaço-tempo, mantendo sempre o 100% dentro. Compreendo este lugar como um modo de dosarmos a quantidade de energia na emissão. Importante sentir a dimensão do que vaza para fora. E aqui chegamos na “panela de pressão”. Mexemos muito, mexemos e, num rompante você dá uma ordem: stop! Pois não é que eu demorei a compreender esse lugar da pausa? Ter o corpo a se mover a 100% num freir nevrálgico e de repente você instaurar uma pausa. A injunção é: manter a pausa! E assim, adentramos as pausas repentinas.

A panela de pressão é o lugar da vibração, a pausa, a meu ver, dá uma noção maior da temporalidade. Talvez isso se dê porque eu me percebo dentro e fora, eu tenho a percepção do meu interior com o exterior.

O significado habitual do termo propriocepção, é o conhecimento que temos dos movimentos do nosso próprio corpo no contexto. Eu o traduzo por «sentimento de si» pois sem essa sensibilidade particular os outros sentidos não poderiam funcionar em referência a um si constante. (...) Sempre se tem recriminado a dança por um excesso de narcisismo, é verdade caso se pense que o sentimento de si pode ser separado do sentimento do contexto. Como se

39 Centro do corpo localizado três dedos abaixo do umbigo, conhecido como *hara* no Japão, também conhecido como chacra - plexo solar. Joseph H. Pilates deu o nome de Powerhouse (centro de força), compreende o cinturão que envolve os músculos abdominais, lombares, pélvicos, dos quadris, glúteos, etc. Yoshi Oida considera o centro de gravidade do corpo humano, no conceito japonês é algo que supera a noção de um lugar físico. É o centro de força, da personalidade, da integridade, o sentido de conexão com o mundo e universo. Muito trabalhado nas artes marciais, meditação e teatro. O teatro Nô dá muita importância para o *hara*, é justamente a região onde se acumula energia. (OIDA, 2007).

o corpo pudesse preparar-se fora de um projeto (GODARD, apud ROLNIK, 2004:77).

Entendo que este momento da pausa permite, além de observar a minha vibração interior, que os impulsos como forma de manutenção do “corpo-em-vida”, me façam ter essa percepção do contexto. Para o autor, não há modo de o sentimento de si estar separado do sentimento do contexto. E isso corrobora o pensamento do que sempre nos é solicitado nos treinos, de estar em relação, na interação com o outro/ambiente. Eu faria aqui uma aproximação, pois quando estou com o sentimento do contexto é porque estou considerando essa relação. Portanto, a pausa no energético abre espaço em nossa percepção para perceber microafetos, microsensações do corpo vibrátil. O fato de termos que sustentar 100% dentro e 0% fora me faz pensar no invisível tornado visível. Repito a frase de Tadashi já citada anteriormente: *vibração é quando você não move, mas move*. Esse é um território onde me encanta ficar. Raquel explana a sua experiência com essa sensação da panela de pressão:

Eu ia conservando tudo dentro, deixado as sensações aprisionadas nas musculaturas internas e remoía aquilo até não aguentar mais e deixar tudo aquilo explodir no espaço. No início eram explosões rápidas, pois essas explosões vêm em geral carregadas de muita força e saem grandes, rápidas e disformes no espaço. Esse momento de descontrole se transforma em esgotamento físico muito facilmente e a pessoa é capaz de cair de seu máximo para um estado quase inicial novamente, em pouco tempo, não mais conseguindo força para se alimentar novamente. [...] Quanto às explosões, há de se saber torná-las mais duráveis, isto é, transformá-las de maneira que não se perca a combustão interna gerada por elas (HIRSON, 2006:64-65).

É nítido que o momento da panela de pressão requer um controle da respiração. Já sabemos: é uma prática de grande intensidade-velocidade. O desejo é de explodir uma respiração ofegante quando adentramos a pausa, entretanto, neste lugar também você pedia um controle. O fato de conseguir manter o controle da respiração se traduz por manter a energia em combustão. Se me permito desmanchar-me pela respiração, eu corto o fluxo nesse momento.

Em Ensaio de Atuação, Renato fala sobre esse lugar como “ação na inação”.

Um momento que o atuator é lançado e forçado a um terreno de experiências das micropercepções, esse mundo da sutileza, esse mundo da virtualidade, da força e da intensidade. [...] Em um estado de micropercepção, o corpo se torna evanescente como a consciência e a consciência material como o corpo, ambos

em um estado único e relacional de Escher. O próprio tempo se materializa no corpo – e por isso torna-se não cronológico (FERRACINI, 2013:111-112).

Posso dizer, a partir desta colocação do Renato, que esse estado relacional se dá como retroalimentação corpo-consciência, corpo-contexto. E, novamente, trago o tempo como quem funda a experiência distante do relógio.

Queria pensar junto contigo esse lugar do repertório viciado, que é uma tônica minha e me causa desassossego. Estivemos a falar algumas vezes desse corpo que se aprisiona em movimentos sedimentados, padronizados. Cada vez que você me aponta para a tridimensionalidade do corpo, relembro que as minhas costas não atuam. Tenho me esforçado para fazer a energia circular nesse lugar e tenho tentado dançar com essa imagem do corpo tridimensional. Outrossim, ao me deparar com o texto-entrevista de Hubert Godard, realizada pela Suely Rolnik, uma pequena luz acendeu-se. Na perspectiva do autor...

Não posso mudar de gesto se não mudar a minha percepção [...] os *habitus* corporais de alguém são, na realidade, *habitus* perceptivos. Portanto, torna-se evidente para os dançarinos contemporâneos que se quisessem mudar a natureza de um gesto e sair de certa forma de repetição, não podiam fazê-lo senão passando por um trabalho com a percepção. [...] Não posso mudar o meu gesto se não mudar a relação que mantenho com o meu corpo e com o espaço através da percepção (GODARD, apud ROLNIK, 2004:77).

A proposta do energético enquanto um exercício da exaustão, ele estaria alterando um modo de percepção? Analisando os últimos espetáculos com que tive contato, de grupos diversos, havia alguma busca em alterar a gravidade espacial. Porque isso modifica também a percepção do espaço ou por uma escolha estética? Vejamos o grupo português — O Bando — com o espetáculo *Em Nome da Terra*, eles construíram cenas do espetáculo dentro de uma caçamba levantada de um caminhão; no Brasil tivemos o espetáculo *Pterodátalos* sob uma plataforma, a qual ia se abrindo aos poucos, fazendo os artistas perderem o contato com parte do chão; o coreógrafo francês Yoann Bourgeois em *Celui qui tombe* com uma imensa estrutura de madeira em movimento perpétuo, tem corpos sendo atravessados pelo desequilíbrio e gravidade. Modos de experimentar outras formas de percepção? Para Godard nossa percepção sofre de uma neurose. Estamos engessados e por isso nosso imaginário tende a deixar de funcionar – já falei sobre isso na Carta ao Renato. Começo a pensar se o energético atuaria como um modo de alterar nossa percepção para então modificar o olhar e dar outra dimensão do espaço. *É a*

maneira como construo o espaço que vai induzir o gesto (GODARD, 2004:76). E ainda: *a partir do momento em que a propriocepção que nos orienta no espaço desequilibra-se completamente, o imaginário que move os sentidos é solicitado* (Ibidem:76). O energético desestabiliza todo nosso sistema vestibular e gravitacional. Por isso permite um redimensionamento espacial e consequentemente um novo gesto se funda? As situações limite dessa exaustão sacodem as nossas faculdades perceptivas.



Jesser Souza

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Lisboa, 20 de Junho de 2019.

Caríssimo Jesser Souza,

Escolher... escolher... escolher um recorte para seu treinamento e cá estou aqui novamente. Sinto-me um Frankenstein. Eis que sinalizo as regras do jogo: recortar para abordar a presença. Vamos caminhar por esse trilho que há de dar pano para manga.

O que encontrei nos jogos que fazíamos em nossos treinamentos? O comportamento da criança, a mesma criança de Grotowski, a criança de Philippe Gaulier, a criança de Deleuze. Todos eles pensam a criança como um território onde se arrisca envolvendo prazer. Grotowski nos fala:

Quando eu falo sobre o retorno ao estado da criança, eu tenho no fundo da minha mente alguma memória indefinível: mergulhando no mundo cheio de cores, sons, o mundo deslumbrante, desconhecido, incrível, o mundo no qual somos carregados por curiosidade, por encantamento, experiência do misterioso, do segredo. Estamos flutuando, então, no fluxo da realidade, mas nosso movimento, mesmo cheio de energia, é de fato um repouso. Nós esquecemos desse estado ao longo dos anos domando nosso corpo e nossa mente. É necessário refazer essa criança hipotética e esses «êxtases» de que, há muito tempo, «abdicamos», como disse Baudelaire, se bem me lembro. É algo tangível, orgânico, primitivo (GROTOWSKI, 1978:23-4 apud ANDRADE, 2018:101-102).

Philippe Gaulier entende que trazer a criança de volta ao corpo do adulto é um modo de refrescar a crosta de verniz que nos encobre. Na criança há um brilho, um prazer no fazer as coisas que o ator precisa resgatar. A partir do olhar de Cláudio Ulpiano⁴⁰ — filósofo brasileiro — e de seus estudos sobre Gilles Deleuze, o corpo infantil é tido como modelo para pensar a resistência do corpo à mortificação em Espinosa e Deleuze, constitui-se como devir-ativo, isto é, torna-se alegre. E, assim, na composição de força com outros corpos, outras ideias, vem a se tornar cada vez mais potente.

40 Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2010/10/07/deleuze-e-os-estoicos-a-quarta-dimensao-e-a-singularidade/>>. Acesso em: 01.10.17

Atribuímos tanto valor ao racional e esquecemos o que de fato nos move, uma vez que *colocamos a consciência como mediador imperativo do corpo e do pensamento* (FUGANTI, 2007:69) em detrimento dos *devires ativos do corpo* (Ibidem:72).

Ah, mas então no risco eu vi alguma ligação com o estado de presença? Pois vi. Porque os jogos incitam a um prazer de estar no presente, em prol de uma intensificação de vida ativa. Isto é, presença. Como jogar sem presentificar a sua pessoa?

Jogo. Primeiramente é um trabalho de não controle *a priori*: você é lançado de imediato num abismo que requer prontidão, não há espaço para que o seu julgamento interfira com exatidão. Do outro lado o prazer de jogar se instaura. *Prazer: de ser e estar, da descoberta, do jogo, do brilho nos olhos* (FERRACINI, 2003: 228). O LUME entende o jogo como uma forma de (re)descoberta do prazer, do envolvimento, da relação constante com o parceiro. Confiando a palavra ao mestre dos bufões, Philippe Gaulier, sabe-se que sem brilho nos olhos não se permanece em cena. E trago aqui as palavras de uma de suas discípulas, Paoli-Quito⁴¹.

Com Philippe Gaulier, pude constatar a importância do gosto pela brincadeira, pelos jogos lúdicos (até mesmo os jogos competitivos, infantis ou esportivos), que sempre estiveram presentes em minhas salas de ensaios, treinamentos, aulas e espetáculos, com o objetivo de incitar o prazer de estar presente. A superação dos limites e das regras do jogo por meio da diversão favorece a prontidão, ampliando a disponibilidade e a potência de cada um. O jogador torna-se vivo, presente (PAOLI-QUITO apud GAULIER, 2016:5).

A diretora compreende que, *pelo jogo e pela brincadeira, chega-se a uma imensa pulsão de vida, um impulso vertiginoso, o primeiro sopro. Isso nos deixa entusiasmados* (Ibidem:6). Além de também o trabalho com jogos ser crucial para uma conexão com o aqui-agora e despertar a atenção. Nas palavras de Paoli-Quito, funciona como uma preparação para o ator porque estar no meio de um fogo cruzado como é o jogo Vítima-Vilão-Salvador, que muito jogamos, já é um preparo em termos de escuta, de controle de ansiedade, de se divertir de fato, uma vez que o jogo é um local onde você não pretende uma relação de estabilidade, nem de um local confortável. O que percebo hoje é que jogar faz os olhinhos brilharem.

41 Cristiane Paoli-Quito é atriz, produtora e diretora, professora da Escola de arte Dramática na USP — Universidade de São Paulo.

Um outro lugar importante da cena do arriscar-se da criança é a fase não analítica em que ela se encontra. Tudo pode, tudo é permitido no mundo da brincadeira infantil. Paulo Filipe Monteiro acredita que *muito do treino inicial do actor consiste em redescobrir o que sabia em criança e em reeducar o corpo e a voz* (2009:412-413); isto se dá, ainda com Monteiro, devido ao mau hábito imposto pelos bons modos e regras de socialização em que somos treinados desde pequenos. Por que isso? Francesca Della Monica, pesquisadora-pedagoga italiana, estuda a espacialização da voz e tem uma pesquisa interessante a esse respeito:

As possibilidades que tem a criança recém-nascida de sempre manifestar corporal e plenamente seus desejos, suas necessidades, independentemente do lugar, do momento e das circunstâncias em que se encontra, diminuem de forma progressiva a partir do momento em que é considerada «apta» a obedecer regras sociais – em qualquer espécie quando aprendemos a falar e a andar [...] «Paradoxalmente, quando aprendemos a falar, começamos a perder a nossa voz, em seu sentido mais amplo» (apud MALETTA, 2014:49 – grifo do autor).

Della Monica (2017:104) entende esse abafamento da região da criança como um processo de fuga, pois fugimos da expressividade pela estigmatização que sofremos ao habitar a região da incivilidade. A pesquisadora classifica como dois os espaços da expressividade: espaço da História e espaço do Mito, sendo o espaço da História o uso do “bom tom”, quando nos movermos pelo tom da narrativa, da argumentação; já o espaço do Mito é que envolve os afetos, emoções, quando a *verbalidade cede primado à extraverbalidade* (MONICA, 2017:103-104). Quando vejo um resgate ao lado infantil nos jogos cênicos, sinto que quebramos parte dos limites e couraças em que nos metemos em prol do «bom tom». E por isso quando Monteiro menciona que as crianças podem berrar por horas sem ficarem roucas, tanto cabe a uma unificação que o mesmo cita *entre as várias partes do corpo, voz, emoções, inteligência* (MONTEIRO, 2010:412) como o processo civilizatório que nos foi imposto conforme argumenta Della Monica. O grande ator e mestre Yoshi Oida (2007) faz uma reflexão a esse respeito, diz que no nascimento emitimos um som aaah como um deus (pensamento esotérico japonês), mas *conforme o tempo passa, e nos tornamos «educados» e adestrados para responder à demanda da sociedade, tornamo-nos um personagem com um estilo vocal apropriado* (OIDA, 2007:129); notadamente que com isso nunca mais conseguimos emitir esse aaah divino, ao que parece precisamos nos deseducar como modo de reencontrar nossa expressividade primordial.

Dessa maneira, parece-me que Gaulier e muitos outros mestres prezam imensamente o aspecto lúdico de trazer de volta a criança que um dia fomos, lugar onde nos recônditos do ser se encontra uma expressividade mais liberta e mais criativa de um tempo em que ainda havia brilho nos olhos e encantamento pelo devir.

No caminho o que se busca é trazer de volta essa criança, criança que ainda vive da incivilidade e que parece estar escondida nas memórias do corpo, mas que também poderia localizar no ser interior — não lugares — como nos fala João Garcia Miguel.

Esse ser interior está muito próximo daquilo a que se chama o ser animal ou de um «não lugar», que é uma metáfora para o inconsciente e as suas múltiplas facetas e formas de se manifestar. Isto é, de um estado emocional que se pode considerar semelhante ao de uma criança mantida no mais profundo e secreto do ser, uma criança cruel e envergonhada que não detém uma moral por não ter suportado os efeitos da cultura. Ou, como propõe Antonin Artaud (1896-1948), uma criança frágil, terrível e exigente, que fala uma linguagem simbólica, de hieróglifos, que para se lhe aceder é preciso ser corajoso. Daí advém a sua proposta de um teatro da crueldade (SANTOS, 2018:66).

Que esses “não lugares” sejam abertos e expostos como um modo de se deixar-ver. Que o inconsciente se abra cá fora em consciência e como consequência de um jogo de órgãos que cria um sistema de apreensão e de abertura entre o interior e o exterior (Ibidem:68), uma vez que sempre a mediação se dá por contaminação entre corpo e ambiente (Greiner).

Falando do jogo Vítima-Vilão-Salvador, cria-se um trânsito de diferentes inclinações do vir-a-ser. Vou tentar descrevê-lo para que nosso leitor não seja apenas eu e você.

Descrição do jogo. Existem três papéis no jogo: vítima, vilão e salvador. O jogo começa com uma pessoa que fica instituída a ser o vilão (geralmente o próprio Jesser fazia esse papel no início). O vilão faz contato visual com uma pessoa e só depois de instaurada a comunicação visual, com a regra clara de quem havia se tornado a vítima, o vilão parte para ‘pegar’ a vítima. A vítima precisa fugir, ela corre, mas para se salvar, precisa pedir ajuda a uma outra pessoa chamando alguém pelo nome. A pessoa que ouvir seu nome se transformará imediatamente no vilão, a vítima fica salva do antigo vilão, o qual acabou de se transformar em vítima. Ou seja, agora é o antigo vilão quem terá que fugir. Dando nomes às pessoas:

Jesser é o vilão que faz contato visual com Renato e vai em sua direção. Renato foge e pede ajuda ao Simi. Nesse momento Simi se transforma no vilão e vai pegar Jesser, que mudou de papel. Jesser precisa chamar um outro nome, senão será pego. E quando Jesser abre a boca para pronunciar um salvador, Simi bota suas mãos pesadas em cima dele.

Jesser não se salvou. Isso se dá por diversas vezes... e, assim, instaura-se uma troca de papéis constante. Quem é pego sai do jogo.

Segunda etapa: tornando o jogo mais complexo, em roda cada um vai atribuir um nome de fruta para si, o qual será seu nome de batismo dali por diante. Há umas rodadas de memorização das frutas-nomes. E retoma-se o exercício de vítima-vilão-salvador a partir dos novos nomes. Neste momento é preciso ter memorizado claramente os novos nomes.

Estive a tentar entender o que se passa no corpo do jogo. Nesse momento há uma luz que se acende em cada um que joga. Enfim, é uma espécie de histeria⁴² inconsciente que toma conta. Há entusiasmo, que atravessa todo corpo. Trazendo Viola Spolin para nos ajudar a pensar o jogo:

Uma atividade aceita pelo grupo, limitada por regras e acordo grupal; divertimento; espontaneidade, entusiasmo e alegria acompanham os jogos; seguem par e passo com a experiência teatral; um conjunto de regras que mantém os jogadores jogando (SPOLIN, 2015:342).

E ainda:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer – é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las (Ibidem:4).

“Mantém os jogadores jogando”, como vemos, Jesser, a presença em seus treinamentos era constantemente instaurada e na menor ausência já perdíamos o fio, o que representa uma presentificação necessária em um se atualizar constante. Porque trata-se de um devir-outro o tempo inteiro, onde as atualizações se fazem no ato de jogar, citando Ana Godinho, *onde «tudo se decide» em movimento* (GODINHO, 2014:2).

Quais forças estão em jogo neste tipo de treinamento? Porque há de se lembrar que o corpo de jogo é um corpo em estado de alerta. Em todos os treinamentos no LUME trabalhamos a necessidade de enraizar⁴³ para estarmos presentes. O bailarino e coreógrafo

42 A pensar o corpo histórico, como semelhante ao CsO de Artaud, em contraposição ao corpo orgânico, organizado, sempre ao serviço da espécie. Corpo histórico é o corpo que produz o tempo fora do tempo cronológico, é o corpo deformado de Francis Bacon. Disponível em: <<https://acervoclaudiolupiano.com/2016/11/30/aula-de-16011995-corpo-organico-e-corpo-histerico/>> Acesso em: 19.01.2019.

43 Raiz — enraizamento: *visa proporcionar, principalmente, base. Base: talvez a condição mais essencial para a dilatação corpórea seja a base de um ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, pernas*

Klauss Vianna percebe que os pés funcionam como uma forma de para-raios de energia acumulada, *os pés facilitam a distribuição dessa energia pelas diversas partes do corpo, quando bem utilizados* (VIANNA, 2005:94). Porque de um modo geral tendemos a sobrecarregar outras partes do corpo com tensão, seja a língua, a nuca, sem perceber que *com o pé bem colocado, sentindo o chão, essa energia se distribui* (Ibidem:94). Vianna parte do pressuposto de que o corpo precisa conhecer a gravidade, de que a partir de duas forças opostas gera conflito que gera movimento, e assim, *abre-se espaço para que o movimento crie raízes* (Ibidem:93).

Enraizar é ter raízes. Conforme diz o psicólogo Paul Diel, *o pé é o símbolo da nossa força* (LELOUP, 1999:30). Para saber da saúde das árvores se observa as suas raízes. Acabei de falar sobre o ato de enraizar como base para o ator ter presença, trabalhado com intensidade nos treinamentos do LUME. E aqui Alexander Lowen explicita a relação entre o brilho nos olhos e o contato com o chão:

Qualquer atividade ou exercício que incremente o sentimento de estar em contato firme com o chão eleva o nível da carga dos olhos. Podemos afetar o funcionamento geral dos olhos ao fortalecer o contato que a pessoa tem com suas pernas e com o chão (LOWEN, 1982:249).

Lowen acende uma lanterna para essa relação do brilho nos olhos. *Os olhos são o espelho da alma porque refletem direta e indiretamente os processos energéticos do corpo* (Ibidem:248). E, se retomarmos aqui o que diz Alexander Lowen sobre elevarmos o nível da carga dos olhos a partir de um tipo de enraizamento no chão, de modo firme, compreendemos o valor do enraizar como símbolo de força de um corpo-em-vida. Dizem que a tribo dos bambaras⁴⁴ entende que *se temos bons pés, temos bons olhos* (LELOUP, 1999:33), porque, segundo eles, a cabeça não é nada sem os pés.

e o quadril. Portanto, para o enraizamento pode-se dividir o corpo do ator em três partes: 1) a parte onde se encontra sua base de sustentação, que vai do pé ao coxofemoral; 2) da base da coluna à cabeça, que é a parte mais “expressiva”, pois aí se encontra a coluna vertebral; 3) o quadril, que funciona como uma espécie de ponte de ligação entre a base e a coluna. Como o próprio nome diz, esse trabalho visa enraizar, pesar, afundar a parte de base do ator no chão, começando pela ponta dos dedos dos pés e indo até ao coxofemoral (FERRACINI, 2010:138). Segundo Naomi (informação verbal passada em treinos do Coletivo Mó), estar enraizado faz com que a sua percepção mude e a energia flua. Cito a experiência do enraizar da artista plástica e bailarina Érica Tessarolo: *Lembro que o momento do enraizamento era fisicamente difícil para mim, os pés abertos, a base ampla, as mãos voltadas para terra me faziam transpirar em poucos minutos. Por outro lado, eu adquiria uma força sem igual e sentia que mesmo um touro seria incapaz de me derrubar* (TESSAROLO, apud GOUVÊIA, 2012:147).

⁴⁴ Segundo o Dicionário Aurélio, os bambaras são um grupo tribal mandinga, de cultura guineano-sudanesa islamizada (Notas da tradutora Regina Fittipaldi).

Já para jogar é preciso estar decidido. Hubert Godard⁴⁵ conta que esteve analisando uma cena do filme *Ziegfeld folies*, de Vicent Minelli, de 1945, com Fred Astaire e Gene Kelly, e o fez em *slow motion*. Segundo Godard⁴⁶, um gesto antes de se tornar gesto intitula-se pré-movimento, acontece no corpo antes de ele se tornar movimento. Ou seja, não se trata de um movimento que você identifica como padrão, ocorre antes da organização do gesto (GODARD, 1995:14). E foi ao ralentar a cena e estudá-la minuciosamente que ele percebeu que ambos os bailarinos realizavam o mesmo gesto, ao mesmo tempo, mas que o efeito era radicalmente diferente. *A antecipação do ataque do gesto, o pré-movimento, é oposto em cada um dos dois* (Ibidem:16). A pesquisa de como cada bailarino se orienta no espaço é diferente. Enquanto Gene Kelly organiza sua relação com a gravidade de baixo para cima, de dentro para fora, Fred Astaire parte de cima para baixo e de fora para dentro. O que nos interessa aqui? *Os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colori-lo de nuances que saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão* (Ibidem:17). Então a pergunta que fica: a preparação do gesto começa quando? No momento quando é visível ou antes, no momento cognitivo?

Ao pensar nesse pré-movimento com este exemplo de Godard, associo diretamente às qualidades de ataque que presenciei neste exercício e mesmo percebi no meu corpo. É visível quem não está organizado corporalmente para a fuga. Penso que não tenha havido um acionamento cognitivo para tal e, portanto, não desencadeou o pré-movimento. Há toda uma organização corporal que se faz: parece não consciente, mas *o que o corpo apreende, torna-se impresso na musculatura, como uma segunda pele* (COLLA, 2006:59).⁴⁷ E, ainda, *há momentos, quase todos, em que é impossível perceber se a compreensão da ação se deu no músculo ou no intelecto* (HIRSON, 2006:93). Fizemos muitos exercícios de escuta ampliada no decorrer de todo o processo, como é o

45 Hubert Godard (1945 -) é um pesquisador francês do movimento, que representa a segunda geração do pensamento da escola de Integração Estrutural-Rolfing. Graduiu-se em Química mas logo foi atraído pela dança e pela qualidade do movimento humano no espaço, desenvolvendo estudos nas áreas da Osteopatia, Feldenkrais, Técnica de Alexander, Método Mézières, entre outros. Foi no treinamento de Rolfing que Godard teve confirmada sua visão de movimento e sua relação com a gravidade, que integrava todos os seus outros estudos. Ao mesmo tempo, foi convidado para lecionar uma disciplina na Universidade de Paris, de modo a desenvolver e organizar o ensino da dança na França.

46 Gesto e Percepção foi escrito por Hubert Godard como prefácio do livro *La Danse au XXème siècle*, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot (Paris: Bordas, 1995) Tradução de Silvia Soter. Apud Revista Lições de Dança, n.3 – Ed. Univer Cidade.

47 Capítulo “Serestando” de Ana Cristina Colla no livro: *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*, Org. Renato Ferracini.

caso da Pantera, o que gerou um corpo totalmente poroso e atento, na eminência do devir-perigo. Assim, trabalhamos a tridimensionalidade de uma escuta para uma prontidão imediata em qualquer nível de ataque. Pantera:

Descrição morfológica: O trabalho da «pantera» visa trabalhar energia mais instintiva, em que o estímulo / resposta deve ser imediato, diminuindo, dessa forma, o tempo entre estímulo / impulso / ação / reação; e também um «estado de alerta constante», no qual, mesmo parado, sem nenhum movimento, o ator pode estar internamente ativo – em ação na imobilidade (FERRACINI, 2010:165).

Pedindo ajuda a Edgar Morin (2000), diremos que já é intrínseco ao homem a característica de animalidade, claramente o que desperta esse instinto de ataque. *O cérebro humano contém: a) paleocéfalo, herdeiro do cérebro reptiliano, fonte da agressividade, do cio, das pulsões primárias* (Ibidem:53). Porque algumas atitudes instintivas neste jogo corroboram o nosso estofo de características: *somos seres infantis, neuróticos, delirantes e também racionais* (Ibidem:59), o chamado “Homo Complexus” no conceito de Morin. Penso sobre esse estado de alerta constante que Renato menciona, comum nessa constante tensão citadina na qual estamos inseridos: inaptos em relaxar, padecemos. Por isso já constituído no corpo um sintoma conhecido, agora cabe transformar ele poeticamente em corpo-em-vida. Parece importante compreender que se trata de um despertar forças que nos atravessam; apenas intensificamos enquanto corpo-em-arte.

Outro ponto que Viola Spolin levanta com relação ao jogo é o divertimento, alegria e entusiasmo que compreende o estado corporal do jogador. Contudo, sabe-se que não se consegue alimentar e conservar a intensidade em tempo integral (SPERBER apud COLLA, 2013:21)⁴⁸. O que se percebe é que

o corpo negocia a atualização de uma ação presente com a sua própria duração presente. A atualização da duração presente e do próprio presente enquanto ação se dá por entrecruzamentos, relações, ações paradoxais e afetos passivos e ativos coexistentes. Em outras palavras: o mundo é a dinâmica ativa/passiva, atualização/virtualização da própria duração no/do corpo (FERRACINI; LEWINSOHN apud COLLA, 2013:21).

48 Suzi Frankl Sperber in “Síntese e Ritmo Como Poesia do Corpo” no livro de Ana Cristina Colla, *Caminhante, não há caminho. Só Rastro*.

Caberia aqui neste jogo da vítima-vilão-salvador relembrar-te que há momentos de oscilações entre os protagonistas do jogo (vilão e vítima), onde de modo muito rápido é atualizada a ação: o que era, já não é mais. Um devir-captura, devir-fuga, em permuta contínua. Percebe-se neste caso a efemeridade das relações instauradas, um tornar a ser sempre recriado num território instável. *Há retomadas, recomeços, realimentações: retas e círculos formam turbilhões que se desfazem novamente «rolando sobre planos inclinados»* (MARCONDES FILHO, 2005:7). Um *continuum* cheio de curvas e declives, perder-se e achar-se por inúmeras vezes. Forças mobilizadoras de um atualizar-se urgente, provocam uma escuta ampliada imprescindível para fazer os olhos brilharem. Entretanto, como pensa Leibniz (Ibidem, 7), é fundamental pensar ao mesmo tempo o estável e o instável, não se pode pensar no instável puro, que não seria compreendido, mas sim *no invariante na variação*.

Parece que o jogo *abre espaço de possibilidade para experimentação, retirando-se dos hábitos, rigor e inflexibilidade da consciência* (EUGÉNIO; SALGADO, 2018:8). O fato mais percebido no meu ponto de vista é que justamente o jogar é um território do inconsciente da consciência. E o corpo-em-vida requer uma flexibilização da consciência, um apaziguamento dos pensamentos. *Um corpo passagem, que vive aberto*, citando Ana Godinho (GODINHO, 2014:4).

Incrível relembrar o controle emocional que você tinha ao jogar, Jesser. As suas palavras ressoam-me até hoje: *mesmo quando desestabilizo preciso manter a serenidade*. Trata de um exercício de ser desestabilizado o tempo inteiro e de tentar perceber como estar concentrado mesmo diante das adversidades. Percebo um campo forte de circulação de forças, mesmo em tom de brincadeira, há imensa potência que se gera, “corpo como potência relacional”, a citar Eleonora Fabião (FABIÃO, 2010). Doravante, se puder tratar de uma experiência (esse momento de jogo), digo que a experiência *por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência* (Ibidem:237). E insisto em potência relacional porque jogar é estar em estado de abertura o tempo inteiro. Compreendo essa experiência de fato como trans-formadora. Um estado corporal antes e um estado corporal a seguir o jogo. Gaulier costuma aplicar imensos jogos em suas aulas e, logo após uma jogada, pergunta ao ator se o colega tinha brilho nos olhos ao fim do exercício (GAULIER, 2016:3). Percebe-se o poder da brincadeira enquanto dispositivo fundamental para se trabalhar a energia viva.

A atriz Ana Lewinsohn desenvolveu seu doutoramento junto ao LUME Teatro. Ela aborda essa questão da criança no jogar e vê nela um grande comprometimento corporal: *podemos notar nas crianças, quando brincam, que nenhuma parte delas está de fora, não estão divididas nem entre corpo/mente, nem entre passado/presente/futuro. Crianças são mestres em viver o «presente do presente»* (LEWINSOHN, 2016:168). De fato, é visível o comprometimento que surge naturalmente neste território da brincadeira. O corpo se envolve, enquanto o juiz que apita o dia inteiro na cabeça dá uma trégua.

O jogo se dá por si mesmo. Sinto que ficamos mais no campo da *diferença que produz real, que faz do durar um gosto continuado e colado a uma diferenciação intensiva* (FUGANTI, 2007:68). Todavia, podemos dizer que, enquanto dispositivo, o jogo te joga dentro de um território inventivo porque:

O jogo é uma espécie de resgate, uma energia de pura realização, em que as reações são mais involuntárias que voluntárias; o jogo toma conta do self, é independente dos jogadores e consiste numa espécie de movimento de um lado para o outro, sem outro objetivo que não seja dentro e para o próprio jogo (EUGÊNIO; SALGADO, 2018:7).

É nítido o poder de afetação que o jogo promove quando se está com o corpo aberto⁴⁹, exatamente como sugere José Gil: *quando as defesas da consciência se atenuam ou se dissolvem* (GIL, 2004:9), revela-se um caminho potente para a composição da presença no corpo-em-vida.

Penso, entretanto, que você quisesse nos preparar para o que Jean Paul Bucchieri⁵⁰ menciona em sua tese de doutoramento, *O Terceiro Corpo na Escrita Cénica Contemporânea*, sobre o modo como o diretor Bob Wilson compreende o trabalho do ator: *estar pronto para tudo sem saber o que se irá fazer* (BUCCHIERI, 2011: 39). Os jogos ativam esse estado de alerta, de prontidão, de escuta ampliada, pois esse estar sempre pronto, argumenta Bucchieri, trata-se de estar presente no presente do tempo (Ibidem:40).

Era como se estivesse constantemente pronto: aquele intérprete era capaz de reconhecer, criar e sustentar qualquer acontecimento de que necessitasse e que

49 Um corpo abre-se quando o inconsciente sobe à superfície da consciência. “O Corpo Aberto”, José Gil. Artigo publicado no livro *Corpo, Arte e Clínica*, organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 2004.

50 Jean Paul Bucchieri é um artista-investigador italiano. Entre outros trabalhos, foi assistente e intérprete em projetos do diretor Bob Wilson.

pudesse contribuir para encontrar, de imediato, os sentidos para a sua acção cénica. Estava presente na sua presença, estava livre para decidir dentro da sua acção cénica (BUCCHIERI, 2011:36).

E, assim, joga-se, atua-se. Sempre pronto sem saber o que será o instante a seguir, *o que o obriga a vivenciar a sua presença num constante estado de alerta* (Ibidem:39).

Para finalizar de fato, queria pedir licença para contar uma experiência recente que vivi, relacionada ao jogo e que vem de encontro a esse brilho nos olhos, que, no fundo, sabemos que não são apenas os olhos nesse estado. Se olhos brilham é porque há vida pulsando, entretanto, pelos olhos vaza mais fácil, como dizem, são a ‘janela da alma’. Estive inserida dentro do contexto prisional — Penitenciária Feminina de Tires — onde em 2019, durante 9 meses, dei aulas de teatro para reclusas. Encontro ali com corpos dóceis (Foucault), domesticados, corpos distantes, pouca energia, sem alma. Decidi implantar os jogos como dispositivo de treinamento para ver se podia sacudir aquela estrutura corporal.

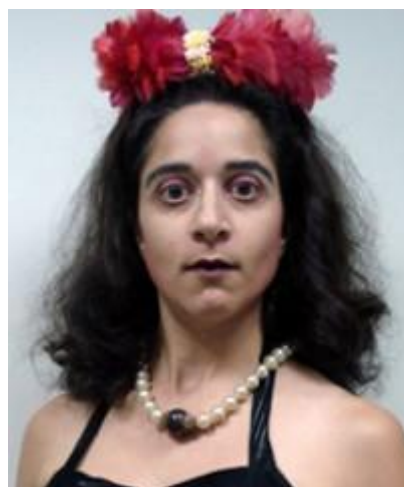
☞ O jogo era: nós vamos contar. 1, 2, 3, 4... até errar, sendo que sempre que passássemos pelo número 5 e seus múltiplos deveríamos bater palmas sem emitir verbalmente o número.

Os olhos aos poucos começavam a brilhar. Os corpos foram acordando. Aquela brincadeira acabou por integrá-las mais coletivamente, a criança estava voltando. Após uma curta conversa, vem aquele sentimento de compreensão de que a energia é algo palpável, que podemos resgatar e que temos esse direito.

Na aula seguinte, ao aplicar o mesmo jogo, decidi que quem errasse iria sair. Estive resistindo a instituir essa regra por conta dos castigos que lhes são infligidos quando elas infringem as regras da prisão, mas em tom de brincadeira implementei. O frenesi aumentou. A euforia nesse tipo de exercício é gigante, o que as obrigava a estarem mais atentas ainda. Quem conseguia permanecer no jogo mostrava mais brilho no olhar. Aqui a competitividade funcionou como um estimulante motivador para estar ‘acordado’. Resultado: alegria, descontração, concentração, ruptura de um cotidiano nada inventivo atrás das grades.

Este e outros jogos aplicados na prisão fortaleceram para mim ainda mais a ideia de que a energia é palpável e que podemos produzi-la, e sabemos como fazer esse resgate.

Digo isto porque a variação de energia nesse contexto foi de um extremo a outro numa aceleração espantosa.



Raquel Scotti Hirson

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Lisboa, 18 de Abril de 2019.

Caríssima Raquel Scotti Hirson,

Raquel, gostaria de lembrar-te que já estive enquanto observadora do teu curso Mímesis Corpórea Aprofundamento antes mesmo de participar atuando no primeiro módulo. Creio que isso fez uma diferença gigante no modo de eu estar na sala verde como atuante um ano depois. Eu tinha o mapa traçado, não sei até que ponto isso pode ser bom, mas o que é bom, afinal? Estar ali contigo do lado de dentro e do lado de fora foram descobertas distintas. Ambas constituem um novo saber e observar é um lugar de privilégio: distanciada eu posso encontrar outras conexões que, se inserida, levaria outro tempo. Ver da janela nem sempre é bom, mas se não existisse lá suas virtudes, como explicaríamos o neurônio-espelho? Um corpo que observa nunca é passivo.

Talvez seja importante abrir um espaço para falar do que trata a linha de pesquisa do LUME chamada de Mímesis Corpórea⁵¹. LUME é filho de Decroux, disse-nos Ferracini⁵²; entretanto a mímica enquanto técnica não foi transmitida aos atores do grupo. Burnier aspirava um outro caminho para sua pesquisa, uma técnica pessoal, como mencionei na carta dirigida ao mestre. E como surgiu a *mímesis*? *Esta técnica surgiu da união das técnicas de Mímica aprendida por Burnier na França (com Jacques Lecoq e Étienne Decroux), dos escritos de Barba e Grotowski e do desejo de Burnier de encontrar seu próprio caminho* (FRANÇOSO, 2015:63). Inicialmente, o primeiro a se utilizar da técnica foi o próprio Burnier, no seu solo *Macário* (1983). Antes mesmo da fundação do LUME já nascia *Macário*, um espetáculo que conta a história de um menino de rua, baseado no texto homônimo de Juan Rulfo, onde Burnier passou a observar e imitar jovens em situação de rua (Ibidem:63).

51 Consiste num processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas (COLLA, 2013:28-29).

52 I Colóquio de Pyndorama – A Devoração do Corpo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KMHpj2mXOKg>> Acesso em: 20.03.19.

A Mímesis Corpórea é a arte da observação. Segundo Burnier (2009), observar e recriar ações físicas de outras pessoas no próprio corpo requer treino e um olhar apurado. Renato, em sua tese de doutorado que resultou no livro *Café com Queijo: Corpos em Criação*, reforça: *não é imitação, mas recriação* (FERRACINI, 2012:239 – grifo do autor). Até porque sabemos que não se trata apenas do corpo físico – essa recriação – mas compreende a dinâmica, a energia, a força, os impulsos dessa pessoa. No seu curso não só fizemos a *mímesis* de pessoas, mas também trabalhamos a partir de imagens/fotografias, imagens estáticas, monumentos⁵³. Antes do curso começar seguindo a orientação recebida por e-mail, comecei a selecionar as fotos que iria levar para o treinamento. De um total de quinze, no final trabalhamos com quatro apenas. Não sei se de fato eu as escolhi ou se elas me atravessaram. Revelo que a (i)lógica das eleitas advém de uma longa história pessoal de afetos.

Sendo a *mímesis* um modo de se trabalhar que possui um percurso — observar, codificar para poder teatralizar — interessa-me lembrar que no caso das pessoas observamos imagem-movimento e no caso das imagens/fotografias/monumentos observamos imagem-estática. No primeiro caso, vamos capturar a pessoa em ação, começando pelas maiores articulações; no segundo caso, vamos perceber os micromovimentos/ microafetos que nos contaminam e vamos deixar entrar em nós. Não que no primeiro caso não haja as ações do território micro, mas não será ponto de partida. Escolhi começar pela *mímesis* das imagens/fotografias/monumentos para esboçar como se deu o meu percurso pessoal. Como observar uma imagem? Veio logo esta inquietação. Estamos diante de uma imagem e precisamos apreender formas, mas não apenas isso: apreender forças, intensidades, o que advém não de observar a concretude da foto, mas de ir além. Há sempre o invisível na foto, que contamina nossas impressões gerando sensações. *O que está para além dos limites do enquadramento é o que nos impulsiona a imaginar* (MARQUES, 2013:50). Penso que se trata disso: imaginação. O que tem a ver com a nossa percepção, mas logo pega impulso no imaginário.

O devir-outro parte de uma situação já instável, de disposição para o devir. O corpo deve ser definido como um complexo de possíveis, a cada momento dado: vira-se para outra coisa que não é ele próprio. Mas os possíveis não são unicamente função da anatomia e da fisiologia do corpo que os limitariam a potencialidades motoras; são sobretudo função da imaginação corporal (que

53 A *mímesis* de monumentos tem por objetivo a observação de formas aparentemente estáticas do mundo arquitetural como pontes, casas, prédios, praças, ou mesmo formas aparentemente estáticas como montanhas, árvores, etc. (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017:123).

cria as condições de exercício da percepção e da ação): os possíveis são aqui os possíveis atualizados pelo ponto material nos seus devires (GIL, 2005:294).

Porque faz parte da poesia da *mimesis* ultrapassar a percepção, senão ficamos apenas numa execução de formas virtuosas. Queremos alcançar o que nos faz vibrar colocando a foto em movimento, mesmo que nada se mova. Segundo Bataille, *se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos* (BATAILLE, 1992:18-19 apud BRAGA, 2013:s/p).

Experimentar um outro corpo no seu próprio corpo. Perder os seus contornos para um devir-outro. Parece-me um território de apagamento do eu para fazer nascer devires-intensos. Eu entendo esta brecha poética como um modo criativo de acolher a ‘forma’ para gerar vida. Voltando ao Colóquio de Pyndorama (2019) temos Ferracini: *a forma é só um suporte pra você entrar na questão da sensação, que é a potência de vida, potência de recriação a cada vez que se faz*. Uma vez que o LUME não trabalha com personagens com estrutura psicológica, mas sim a partir de intensidades, relações e afetos, de experimentar manusear a si mesmo – uma artesanía pessoal – para criar essa potência de vida, da qual Renato fala. Usando as palavras de Espinosa: “imitação afetiva” (GIL, 2012:6).

Raquel, o modo como você estruturou o seu workshop já nos põe em contato com a observação desde o aquecimento. Neste caso, estávamos ao nível da dinâmica dos animais transposta para o corpo. Saliento ser este um território de encontrar equivalências em nosso corpo a partir da dinâmica do animal – não se tratando de imitação de como é o animal em si – mas de como é a sua dinâmica: peso, velocidade, leveza, sagacidade, tônus, agressividade... A questão é dar asas à imaginação. Ninguém sabe concretamente como é ter uma baleia no peito, mas buscamos a sensação pela dinâmica do peso, dos sons; como é ter um touro nos pés; como é possuir um bem-te-vi no ombro esquerdo; como é ter um avestruz na cabeça; como é ter gato no ombro direito; como é ter borboleta nos olhos; como é ter um bicho preguiça na cintura; como é ter a pata da iguana nas mãos. Uma provocação de uma grande sobreposição de animais que irão compor com a nossa presença. Desumanização total. Como fazer dessa miscigenação animal um corpo potência? Volto às palavras já ditas: é preciso perder os contornos para ganhar novas possibilidades. E aqui José Gil faz uma ressalva: *o devir-outro parte portanto de uma situação já instável, de disposição para o devir. O corpo deve ser definido como um*

complexo de possíveis, a cada momento dado: vira-se para outra coisa que não é ele próprio (GIL, 2005:294). Para o filósofo, não se trata de pensar única e exclusivamente em função anatômica e fisiológica do corpo, porque isso não iremos alcançar, mas jogar com as forças a partir da imaginação corporal (Ibidem:294).

O fato é: como se entra na pele de outra pessoa? Pergunta-nos José Gil. Ao que ele mesmo responde: *que o meu EU «emprego aqui sem explicitar a noção de eu» seja não rígido e imutável, mas que tenha um certo estado de plasticidade, de indeterminação mesmo, de indefinição, que o torna propício a transformações* (GIL, 2012:3). Entendo como Bya Braga: *um exercício de decomposição de si, de desfuncionalização de funções habituais corporais e até de desumanização da figura/forma humana* (BRAGA, 2013:s/p).

Adentrando o mundo da Mímesis Corpórea: observar, codificar e teatralizar. Vou me ater um pouco aos *punctums* – conceito que LUME utiliza - que são as portas de entrada para poder recriar as imagens e ações dinâmicas. O que afinal são esses pontos? O conceito de *punctum* vem de Roland Barthes, mais precisamente da obra *A Câmara Clara* (1984), da qual o LUME tomou emprestada a terminologia para designar tais pontos que serão os disparadores para voltarmos a repetir a imagem ou a ação num outro momento em sua intensividade. *Punctum para Barthes é um «detalhe» na foto que chama a atenção daquele que olha. Punctum, enquanto o que me punge, o que me toca* (FERRACINI, 2012:177). Então, o que o LUME retira desse conceito é exatamente encontrar pontos musculares que funcionam como portas de entrada para esse estado intensivo, que quando ativados recriam o estado ou a ação física (Ibidem:177).

No corpo, há um ponto que eu fisgo e percebo que por ali eu acesso de volta a imagem, dizia você, Raquel. E este acessar era recriar novamente o estado de intensidade ou ações, caso tivéssemos ações. Para o caso de entrar na Eliane, pessoa que observei, funcionava igualmente: descobrir pontos musculares que me fizessem retomar aquela ação em estado intensivo, tal como foi criado pela primeira vez. Trabalhar com esses *punctums* me permitiria retomar e recriar posteriormente aquelas ações/matrizes.



Imagem que utilizei para a *mímesis*, retirada da web

Sensações e impressões que capturei da imagem acima: um estado de suspensão, algo enuviado, paira no ar uma incerteza. Transposição: criou-se uma abertura separando a cabeça do corpo, como se ela flutuasse, o olhar se perde no vazio. Os ouvidos mal ouvem, talvez porque não exista nenhum barulho sonoro. É um desfazer-se de todos os sentidos.... Posso reproduzir e voltar a este lugar-ação a partir desse esfumaçar que começa nas têmporas e segue em direção aos ouvidos. Os pés mal pisam no chão porque existe uma outra gravidade provocando uma sensação de flutuação. A movimentação dessa “ação” passou a ser contida, extremamente lenta, o corpo com o mesmo propósito de tentar alcançar Andrômeda⁵⁴; entretanto, apenas uma memória muscular da imagem de Andrômeda. Não construí nenhuma narrativa, totalmente sem intenções, sem direções. Não sabendo para onde ir porque não se conhece nada para trás, nada para frente, a não ser aquele momento presente. O ponto para eu ancorar ou *punctum* para acessar e repetir essa imagem foi desprender o olhar, e uma linha de abertura que seguia dos olhos para as orelhas, uma espécie de tensão de abertura dos tímpanos, o que fazia me ver desfocado.

54 Alcançar Andrômeda foi um dos exercícios que fizemos enquanto aquecimento de saltar sem saltar. A partir do impulso de saltar simulávamos internamente o salto, até atingir - na intenção - Andrômeda. Com isso criávamos uma imagem ficcional que reverberava pelo corpo, toda simulação já reorganizava a estrutura muscular.

O campo intensivo ia se recompondo a partir desse ponto, gerando uma atualização memória-corpo.

Conseguí rasgar o tempo, abrir uma fissura no tempo-espaco para uma duração quase onírica. Um tempo atemporal... Quem era essa criatura? De onde vinha e para onde ia? Não fazia a menor diferença sabê-lo.

A grande riqueza de fazer a *mímesis* dessa imagem foi a forma como ela – imagem – se lançou para mim. O que se propaga no pensamento de Bachelard (apud MARQUES:2013) que as imagens têm mobilidade, porque ao observarmos uma imagem buscamos apreender as formas e acabamos por ser invadidos pelo que está além do enquadramento, *uma vez que a imagem possui a capacidade de nos levar do presente ao ausente* (BACHELARD, 1990:10 apud MARQUES, 2013:50).

Se formos pensar no que Burnier (2009) dizia com relação às imagens estáticas, esse era o grande desafio: encontrar um conteúdo vibratório para elas. Entretanto, penso que parte desse trabalho que realizamos na Mímesis Corpórea se deu justamente – falo especificamente a partir de mim - por já ter realizado todos os outros treinamentos do LUME. Como você mesma diz: *sem as ferramentas necessárias, o ator acaba não conseguindo preencher essas ações com seus impulsos, vibrações (sua pessoa) e realiza um teatro de formas perfeitas* (HIRSON, 2006:88). Existe já um vocabulário e as metáforas de trabalho que o LUME utiliza e que meu corpo reconhece. Exemplo, falar da dança das vibrações, falar de um lançamento, de centro motor do corpo, *koshi*⁵⁵ ativado, são nomenclaturas que partem de um entendimento já enraizado no corpo. Tenho curiosidade para entender como se daria ter feito a Mímesis Corpórea como primeiro curso do LUME. Ficará a dúvida eternamente.

Confesso que foi um pouco antinatural para mim começar pelo lado de fora – pela forma, uma vez que todas as práticas do LUME se fazem de um caminho próprio, de uma escuta consigo: os outros cursos partiam de criar a partir de mim, o palhaço dilata o seu próprio ridículo e suas fragilidades; a dança pessoal o nome já diz, trabalha com potencializar as suas próprias energias; mas a Mímesis Corpórea, não. Entretanto, fiz

55 Koshi é considerado o centro orgânico de energia do corpo. Esse cinturão energético fica localizado aproximadamente quatro dedos abaixo do umbigo e estende-se por toda a região abdominal e coluna vertebral. O Lume trabalha exercícios ativadores desse ponto, dentre eles o 'verde', que consiste em "amarrar um tecido fortemente na região abdominal e andar pelo espaço lentamente, com os joelhos flexionados, buscando sentir a região amarrada. O termo Koshi, em japonês, também significa a presença do ator (FERRACINI, 2001:162, apud SILVEIRA, 2017:161-162).

como era para ser: o momento de imitar era para reproduzir o mais fiel possível. E me comprometi com essa entrega. Mas creio que fiquei ali sem me aperceber numa espécie de antropofagia; deixei a imagem entrar em mim, sentia que estávamos nos misturando, às vezes era atravessada violentamente por ela. Já não sei como se deu, quem devorava quem, e acordei para aquilo que me olhava. Algo começou a mudar, passei a observar que a imagem respirava e quem não estava respirando era eu, por isso estava numa rigidez e não me deixava transformar. Lembrei-me de Deleuze (1992:214), seria como guardar vazios suficientes para permitir que os cavalos saltem cá fora. Tenho muitos destes processos de querer seguir a ordem como é pra ser. E ali eu desisti, vou respirar. Foi um outro pulso que começou a bater. Quando você disse que podíamos cantar para a imagem, vocalizei uma melodia inventada, mas que tinha nascido comigo, e ali cantei para nós.

Um dia fomos a campo em busca de uma pessoa para entrevistar: seria a *mímesis* que iríamos trabalhar a seguir. Andei pelas ruas de Barão Geraldo, parei uma, duas, três pessoas. Primeiro uma funcionária da limpeza de uma academia que estava limpando a vidraça, falamos por dois minutos. Desisti. Depois parei um senhor que fica sentado na Avenida Santa Isabel embaixo de uma árvore, já o conhecia de passar por ali. Falamos por dez minutos, o santo não bateu. Continuei até a sorveteria, mas nada. Fiquei sossegada porque já tinha ouvido seu comentário em aula de que viria a certeza de que seria a pessoa “certa”.

Um fator fundamental para a escolha de uma imitação é a identificação que surge entre o ator e o observado, podendo essa identificação se dar de diversas formas, quase sempre não explicáveis, pois às vezes uma forte repulsa pode despertar o desejo de uma imitação (HIRSON, 2012:96).

No percurso lembrei-me da casa em que estava hospedada, da Dona Eliane. Uma mulher divertida que falava engraçado, vivia querendo atenção, mas eu nunca tinha tempo para ela. Decidi dar-lhe o tempo de que ela sempre necessitava. Pedi licença para gravar e fotografar. Mencionei que era um trabalho para minhas aulas no LUME, entretanto, ela já o conhecia, é moradora antiga de Barão Geraldo.

Eliane tem perto de 45 anos, tem uma filha, a Ana, que completou 12 anos. Argélcio é o marido. Gravei a conversa e depois transcrevi alguns trechos. Ela foi contando a vida, o tempo em que moravam no bairro, como ela conheceu o marido, a dificuldade de engravidar. E, no meio da conversa, chegou Argélcio. Ambos moradores antigos, viram a UNICAMP ser construída, vislumbraram a necessidade de moradia para os estudantes e

construíram uma casa para funcionar como alojamento. Virou o ganha-pão para quando se aposentassem.

Você tinha feito algumas orientações de como deveria se dar essa observação:

- ☞ Começar a observar as grandes articulações, somente depois partir para a micro;
- ☞ Prestar atenção na respiração;
- ☞ Observar as pausas, o ritmo da fala;
- ☞ O peso do corpo, onde ficam os apoios;
- ☞ Fazer gravação da conversa para depois reproduzir no tempo-ritmo;
- ☞ Tirar foto se possível, para voltar a observar detalhes.

Todo esse trabalho num único encontro foi feito um pouco às pressas. Claro que eu tinha as fotos e a gravação, que foi o que me deu suporte. Entretanto, ali falando com a pessoa, eu ficava constrangida de desviar o olhar dela para observar detalhes no seu corpo, na sua postura. Acabei fazendo um scanner tipo peixe-martelo numa alternativa mais automática, para estudar depois pela foto e pelo áudio. E me entreguei ao sabor da conversa porque o papo era divertido.

O ponto alto da Eliane é que ela tinha uma fala muito peculiar e foi logo onde me ancorei para entrar nesse devir-Eliane. Ela tinha um jargão que dizia girando a cabeça para o marido: *Né, Argéeeelio?* Vira e mexe pedia a aprovação do Argélio. Esse passou a ser meu ponto de entrada na Eliane.

Podemos observar pelas fotos que Eliane tem sempre o peso do corpo em cima de uma das pernas, raramente está distribuído entre as duas pernas. O tórax é uma região de tensão, percebi ali uma energia presa. Os braços, popularmente conhecidos como as asas, nunca se afastavam muito do corpo, viviam colados. Com isso a movimentação dos braços passava a ser mais dos cotovelos para baixo — nos antebraços — bloqueando sua energia drasticamente. Como Eliane tem uma estrutura menor comparativamente à minha — ela tem costas estreitas — eu tentei criar uma imagem com mais secura, e para isso usei o artifício da respiração. Parecia-me que se eu respirasse mais curto eu não permitia a minha expansão, e ao mesmo tempo tentava passar um tempo no vácuo, no limite do ar. Ou seja, respirar na contração com pausas maiores entre cada entrada de ar. Na hora de posar para foto, lentamente soltou e sacudiu os cabelos, girando a cabeça de um lado para o outro.

Gostaria de narrar como foi “vestir-me” de Eliane, especialmente em como ressoou para mim. O fato de termos descontextualizado a conversa me permitiu brincar com aquela criatura. Encontrar as equivalências dela em mim era um constante devir que me escapava por vezes. Uma forma importante de manusear-me enquanto eu buscava a Eliane em mim se deu na interação entre as outras ‘personagens’: dançar as tensões e trejeitos de Eliane nos encontros daquele grande salão (sala verde) gerou novos afetos. Senti ali uma liberdade de me experimentar naquele tipinho engraçado que mal abria as asas e vivia pedindo aprovação do Argélio.

Você havia pedido para levarmos um texto decorado, podia ter qualquer natureza esse texto. Eu selecionei um texto adaptado de Bertold Brecht: *Lúculus – O Processo*. Era uma parte em que a mãe — vendedora de peixe — narrava que havia perdido seu filho na guerra. A proposta para um segundo momento foi trocar o texto que estávamos usando da própria pessoa que entrevistamos pelo texto que selecionamos em casa. O texto de Brecht tinha uma densidade completamente distinta da descontraída história de Eliane e Argélio.

Eu entendo, meu filho lá ficou
 Estava vendendo meu peixe no mercado do Fórum,
 Quando certa manhã, estourou a notícia
 De que os navios que traziam os soldados da guerra da Ásia entravam no porto.
 Deixei minha tenda para correr às margens do Tibre onde eles desembarcavam
 Quanto tempo de pé lá fiquei
 À noite, todos os navios estavam vazios
 Eu esperava ainda ver, descendo as passarelas
 Surgir entre minhas lágrimas, meu filho Faber
 Faber meu filho que carreguei nestes braços.

À partida, você sugeriu no lugar do jargão “*Né, Argéelio*”, substituir por “*Né, Faber*”, mesmo este já morto. Era como se fosse uma mãe que tivesse esse diálogo com o filho morto. Foi importante para compreender no corpo essa desconstrução, um tanto esquizofrênica; entretanto, ela me deu possibilidades de tempos-ritmos a partir da fala de Eliane, totalmente distintos do meu habitual ao dizer aquelas palavras. Estudar o ritmo da fala de Eliane me proporcionou encontrar um ritmo próprio para que a cena se desse num tempo mais alargado, numa dinâmica de mais leveza. Entendo que o devir-Eliane se deu

muito mais pelo *espelhamento de forças* (GIL, 2012:6) do que das formas, sendo que esse espelhamento de forças – para Gil – *tem por origem uma propriedade do corpo: a de emitir forças, partículas intensivas que um outro corpo recebe e acolhe de qualquer corpo, pois recebe e incorpora, pelo menos parcialmente, suas forças envolvidas por um outro corpo* (Ibidem:6). Encontrar a porta de entrada para Eliane se deu sempre a partir da palavra-ritmo para a seguir encontrar o caminho no corpo.

Abaixo estão as fotos da Eliane; informei-a de que precisava dessas fotos para um exercício de composição de cena, uma “imitação”, e ela me autorizou. Sentia uma certa alegria por ter sido escolhida.



Eliane apoiando o peso sempre em uma das pernas



Eliane sempre com o peso em uma única perna



Observação das asas fechadas



Ana Cristina Colla

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Lisboa, 05 de Maio de 2019.

*No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo,
ele delira.*

MANOEL DE BARROS

Caríssima Ana Cristina Colla,

Ela se chama Cristina, é atriz-pesquisadora do grupo LUME Teatro, tem um filho, é casada e gosta muito de descansar à sombra da jabuticabeira. Uma mulher em pele de menina que fala mansamente, mas se defende feito onça.

Confesso que logo no primeiro dia do seu curso, na roda das apresentações, as antenas se acenderam. *Cada um irá apresentar o seu colega do lado direito*, diz-nos a mestra. Começa aqui uma abertura para uma escuta dilatada do outro. Também começam a cair por terra certas representações da “arte de ator”, certa estabilidade ilusória do lugar da cena. Por que te digo isto? Era o ano de 2017, eu só havia feito os cursos de Renato e Naomi e ainda estava a pisar em ovos... Daí vem você abrindo o curso, fazendo-nos ampliar a escuta, já nos coloca em ‘relação’ ao outro, em ‘relação’ ao todo, em ‘relação’ ao que de fato importa. E o discurso dessa *puta primeira pessoa*⁵⁶ (BECKETT) que carregamos é substituído por uma abertura porosa da afetação, porque o se constituir artista pressupõe desalojar-se de si. Para emergir de fato, só conjugando com as forças do outro – seja o que for este outro. Nós que sempre chegamos cheios de uma narratividade todo santo ‘primeiro dia’ dos eventos da vida, arriamos.

56 Em *O Inominável* Beckett refere-se ao ‘eu’ do ator/performer ou ‘ele’ da personagem ficcional (MOTTA LIMA, Tatiana, 2016:14).

Neste caso, Ciro Aprea, em sua tese de doutorado, descreve bem a sensação que me instigou: não-fazer. Trazendo a ideia de Varela⁵⁷, o autor diz que o não-fazer é uma condição para fazer emergir a criação: *ir ao encontro do conhecimento transforma-se em um «deixar vir»* (APREA, 2014:34-35). Essa abertura ao outro talvez eu sinalizasse como deixar-se invadir e impregnar-se pelos afetos. Mas o fato é que para tal precisamos antes nos desvestir. Inspiro-me em como Eduardo Okamoto⁵⁸ fala sobre o trabalho do ator — transmitido em uma roda de conversa na ELT/Escola Livre de Teatro — *não transformar os caminhos que percorremos em mapas futuros*. Penso que vivemos uma certa crise em busca de encontrar mapas para nos agarrar e ficarmos em segurança. “Ah, agora eu adoto estas técnicas e posso atuar organicamente e cheia de vida”, eu pensava. Porém, as artes presenciais investem noutro modo menos estável, pois situa-se no movimento efêmero da vida.

Por que estaria eu dando tanto valor ao simples ato de cada um apresentar o seu colega ao invés de si? Primeiramente porque carregamos um discurso, um eu-identitário, e você passa uma rasteira desestabilizando essa narratividade, fazendo-nos perder o sinal do GPS configurado *a priori*. E, ao mesmo tempo, ao pensar nas artes presenciais, trago emprestado o pensamento de Ciro Aprea (2014) novamente, de que talvez tenhamos que sair de um campo intencional para um campo intensional, onde sermos despossuídos de uma certa intencionalidade: só enriquece uma *subjetividade porosa no sentido de permeável ao mundo* (MOTTA LIMA, 2009:29). Vladimir Safatle tem um pensamento provocador para essa questão do eu enquanto identidade fixa que caberia bem utilizar: *O verdadeiro encontro sempre é uma desposseção e nunca é confirmação de quem sou*⁵⁹. O exercício de ser ator-atuador pode ser pensado por esse viés, um desvestir ininterrupto.

A arte propicia experiências momentâneas de saída de si e estratégias de alterização que, ao ativar outras potências, faz percebermo-nos outros, às vezes mais vulneráveis, às vezes dotados de uma espessura cognitiva inusitada, desconhecida e inexplorada (KASTRUP, 2010:111-112, apud BELÉM, 2017:15).

57 Francisco Varela foi um biólogo e filósofo chileno, desenvolveu a teoria da *autopoiesi* juntamente com o neurobiólogo Humberto Maturana.

58 Eduardo Okamoto é um ator brasileiro.

59 Programa Café Filosófico: Por um colapso dos indivíduos e de seus afetos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DKLIg6g6pSg&list=LLsj_u420lFlwQI9YKZZY5YA&index=1237. Acesso em: 10.07.18.

Pensando com Tatiana Motta Lima, o que preferimos? (...) *uma memória que nos narra e que nos faz sempre idênticos a nós mesmos, ou, o que parece muito mais interessante, nos abriremos para uma memória que nos chama – que chama aquilo que é outro em nós* (MOTTA LIMA, 2016:9-10). E posso te confessar uma coisa, Cris? A ficha caiu muito depois do curso ter encerrado. Ainda andei anestesiada dessa minha narratividade por um longo período. Enfim, aos poucos vamos amadurecendo. E fui me dando conta da riqueza que você nos propicia desestabilizando nossa narratividade.

O trabalho com a escuta que você faz em roda, a meu ver, está ligado aos modos de percepção. Já conhecemos o quanto nossa percepção anda engessada pelas imediatas significações. Em uma entrevista que fiz com Yael Karavan, ela me disse que, por vezes, é bom trabalhar sem óculos. Ver mal pode ser favorável a essa “neurose do olhar” (Godard). Quando deixamos de ver na totalidade, o corpo arruma estratégias inventivas para driblar o hábito. Claudio Ulpiano, filósofo brasileiro, acredita que *nas relações com a arte, a consciência perceptiva precisa ser recalcada para que as sensações apareçam livremente* (ULPIANO, 1993 apud RODRIGUES, 2007:161).

Um exercício que você nos propôs foi a roda de atenção. Em roda começamos a andar num sentido aleatório, porém definido no exato momento. A proposta é andar, respirar junto, encontrar o mesmo ritmo. Se um inverter o sentido da roda, todos invertem, temos que agir no mesmo pulso. Para fazer meia-volta juntos é necessário um alargamento da escuta. Nessa roda de atenção existiam alguns comandos: inverter o sentido, parar, saltar. Tudo isso era permitido, porém todos esses movimentos tinham que ser em uníssono, ou seja, não ficar visível quem estava propondo.

Penso que seja um momento do corpo aberto, poroso, receptivo. Perceber a respiração do grupo, respirar com ele. O importante é não se impor, é aqui onde não-fazer é fazer. É um fato perceptível na roda da atenção: quando se quer propor demais, soa como falta de escuta e nos embaralhamos. Fizemos isso, atravessamos uns por cima dos outros, violentamente a propor e propor. Contudo, também acertamos o passo e, quando nos ouvíamos, arrisco dizer, era uma vibração uníssona. Eleonora Fabião diz: *receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro* (FABIÃO, 2010:323).

E como vibrar com o outro-roda-mundo? Um corpo vibrátil, porque ele percebe o mundo e se faz mundo. Se pudéssemos ser mais receptivos e propor menos, talvez a nossa vibratibilidade se expandisse, já que é na escuta que se percebe melhor a si no outro. Do

que se trata nesse corpo vibrátil? Foi um conceito criado por Suely Rolnik; segundo a psicanalista, cada um dos nossos órgãos dos sentidos é possuidor de duas capacidades: cortical e subcortical. A cortical é a nossa habitual esfera de apreensão de mundo a partir das percepções que respondemos com a capacidade representacional de nos movermos. *Esta capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis* (ROLNIK, 2006:2). O subcortical se conhece menos, por conta da repressão histórica; entretanto, o modo como apreendemos o mundo se dá a partir de um campo de forças e o sujeito e objeto desaparecem, o que *nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem* (Ibidem:3).

Numa mesma linha de pensamento, encontramos as palavras de Claudio Ulpiano⁶⁰, a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty: o momento cognitivo (o cortical de Rolnik) e o momento pathico (o subcortical de Rolnik). O momento cognitivo é o momento em que o mundo se abre para nós em termos de sujeito-objeto, de um lado o sujeito e do outro objeto, o qual você contempla a partir de práticas perceptivas, práticas da memória. Já do outro lado, do momento pathico, o sujeito e objeto desaparecem e você passa ao que conhecemos como ser-com-o-mundo. O sujeito e o objeto se transformam numa coisa só. Segundo Ulpiano, Hegel distinguia entre o sentir e o perceber da seguinte maneira: sentir é quando você elimina a noção entre sujeito-objeto (subcortical), já no perceber estão presentes o sujeito e o objeto (cortical); isso nos remete a enxergar o sentir como o momento pathico e o perceber como momento cognitivo:

Subcortical → pathico → campo de forças → entrelaçamento → vibrátil

Uma roda com vários atuadores, uma coreografia disfarçada de brincadeira. O que se passa nesses corpos entrelaçados em atenção plena? Para o filósofo José Gil, em uma coreografia, quando se estão fazendo movimentos idênticos uns aos outros, o bailarino *revê-se no outro, ajusta por ele os gestos, os ritmos, aumenta o mesmo impulso, contempla-se a si a partir dele* (GIL, 2001:63). Neste caso, Gil acredita que os bailarinos não entram num mimetismo, mas a partir das suas singularidades marcam a diferença,

60 Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/aulas-em-audio/>>. Acesso em: 05.10.2018.

uma vez que a diferença entrevista no outro reflui e ressoa sobre o movimento do primeiro (Ibidem:63).

Mas o seu curso, tem o nome de Corpo Multifacetado e você explica⁶¹: *gosto de metáforas, (...) a gente fala: vamos dançar com os ossos, como se fosse possível deixar a pele e a carne para dançar com os ossos. Mas é uma imagem que te faz entrar e ganhar arestas (COLLA, 2019).* Vejo esse corpo multifacetado como um brinquedo. Sabe quando a criança pega um brinquedo e vai descobrir todas as possibilidades? É bem semelhante. Osso, nervura, pele, músculo, articulação, expansão, recolhimento, vetor, pular, parar, corpo de energia, corpo invisível. Vamos brincar?

No LUME encontrei esse trabalho com metáforas de modo recorrente. Penso que seja uma forma de talvez driblarmos nossos canais perceptivos tão entupidos e fazer uso da imaginação por um viés mais lúdico. E como você mesma diz: *o lúdico é um modo da gente se desvestir (Diário de Aula, 2017).*

Na proposta de pensar o corpo em movimento eu sinto que a diferença se faz em como se preencher por um imaginário. Como dançar a partir dos ossos? Como dançar a partir dos músculos? Como dançar as articulações? Como dançar pele? Dançar encurtando distâncias será necessariamente diferente de dançar num espaço que me comprime, é o imaginário que fundará o gesto. O corpo encontra dinâmicas e expressão novas quando usamos de imagem-em-ação. Quem me faz lembrar dessas relações é Sofia Neuparth em *Arte Agora – Pensamentos Enraizados na experiência*. Assim ela começa: *de um braço ao outro vai um metro, mas de um braço ao outro vai também uma relação e não uma representação de medida (NEUPARTH, 2011:18).* Parece-nos óbvio? Mas para o meu corpo faz toda diferença o modo como ele se organiza de acordo como penso a proposição a ser dançada. Dançar a partir dos ossos pode ser um impulso para se começar uma dança, mas se eu proponho um corpo marionete que está a ser manipulado por fios invisíveis e sou apenas ossos desarticulados, eu construo outro mundo-dança. Trazendo novamente as palavras de Sofia Neuparth: *quando um movimento perde a pertinência acompanho-o na morte, faço-lhe o luto, isso conheço, a memória da dor (Ibidem:20).* Esse para mim é um gatilho para pensar que somos impulsionados pelo

61 Entrevista realizada por Maria Belén Bondía com Ana Cristina Colla em Fevereiro de 2019 para sua tese de doutoramento em Madrid, cedida gentilmente para meu uso acadêmico.

modo como elaboramos nossas proposições. *A resposta está sempre na pergunta, não sabes como sair daí? Entra mais* (Ibidem:30).

Nós trabalhamos intensamente a expansão e o recolhimento. Esse é o lugar dos vetores. Como eu posso entrar em recolhimento ao murchar o corpo? Sempre a partir do *koshi*, dizia você. Mas logo você entra com a oposição: murchar na forma, mas tentando expandir. Ora, murchar com resistência! Este é o lugar da vibração que descrevo na Carta ao Simioni. Aqui remeto ao Tadashi Endo: o espaço do meio é um lugar para se ter em atenção, é a visão do diretor. Nas palavras do mestre — vídeo gravado em Parati-Rio de Janeiro — fica muito claro do que trata essa resistência e como ela atua no corpo:

Se você quer ir para frente e eu digo: Tadashi, fique, fique! Vá para atrás primeiro. Eu gosto desse sentimento. E, então, você está lutando por dentro porque não consegue realizar seu desejo, finalmente você dá um passo para frente e esse passo está cheio de energia.⁶²

Quando você resiste ao desejo de avançar, o corpo cria tensões ao fazer oposição ir / não ir, resultando em produção de energia, e essa vibração se torna visível, palpável. Em *A Dança* – livro de Klauss Vianna – temos o relato do bailarino ao notar esse espaço de oposição em seu percurso: *O espaço existente entre as oposições gerava os conflitos, assim como a maneira de expressá-los. Foi então que notei a importância do meio, ou seja, a vivência entre o princípio e o fim, o espaço intermediário* (VIANNA, 2005:92).

E, assim, compreendendo que o meu corpo quente, dilatado, em que busco uma expansão, não é o corpo físico mas essa aura que transborda para além da fronteira-pele e nos faz imensos. Diz Yoshi Oida em *o Ator Invisível: Aquilo que vemos é sustentado por aquilo que não vemos* (OIDA, 2014:83).

Em nenhuma das cartas endereçada a seus outros colegas de trabalho eu abordei que sempre cantamos. Falo aqui: em todas as sessões cantamos, encerramos o curso com uma canção. Há sempre alguém que partilha uma canção nova na roda. Porque cantar faz o corpo vibrar. E, fiquei a pensar, você é a pessoa que inverte a ordem do mundo. Para quem vinha sempre acostumada a fazer as coisas do mesmo modo – eu – é bom ser atravessada por alguém como você. Por vezes cantávamos ao final, de repente você começou a cantar noutros tempos. Cantamos inclusive deitados no chão, cabeças unidas

⁶² Tadashi no SESC Parati. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h7a59WIXjiU&t=79s>>. Acesso em: 06.05.2019.

feito uma flor de lótus. A música me desveste, me desfolha em camadas atingindo um corpo alegre – espinosista – que amplia minha potência no mundo.

Canção Derramou Amor

São Sebastião derramou

Amor na água que te deram pra tomar.

São Sebastião derramou

Amor na água que te deram pra tomar.

Bebe, bebe

A água que te deram para tomar.

Bebe, bebe

A água que te deram para tomar.



Carlos Simioni

LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais
Rua Carlos Leitão Diniz, 150 Barão Geraldo – Campinas SP
13084-224 Brasil

Lisboa, 01 de Janeiro de 2019.

Compreender é localizar.
R. BARTHES

Caríssimo Carlos Simioni,

Que habitamos um mundo que é visível aos nossos olhos, todos nós já sabemos e vemos. O que parece que nos passa despercebido na maior parte do tempo é que existe um outro mundo que não é visível. A nossa visão possui uma certa limitação dentro da condição de seres humanos de que somos constituídos. Vale o velho e bom ditado: “o que os olhos não veem, o coração não sente”. Mas sente, sente e somos atravessados por essas invisibilidades involuntariamente.

Mas afinal, o que é que nossos olhos não veem? Muita coisa... Começamos por olharmos frente ao espelho o corpo biológico, que é apenas o corpo físico visível. Mas nosso corpo não termina onde de fato acabam os nossos contornos. A extrassomatização do cérebro com o advento do neocórtex fez extrapolarmos nossa pele redimensionando nossa arquitetura corporal⁶³. Há também os outros corpos: corpo etéreo, corpo emocional, corpo energético; como a ioga compreende, tem-se o corpo grosseiro e o corpo sutil. No Universo, a nossa realidade não é totalmente observável. Nosso corpo é constituído, segundo Carl Sagan⁶⁴, por elétrons, prótons, nêutrons, partículas elementares que constituem toda a organização corporal macroscópica (VIEIRA⁶⁵, 2008); essas mesmas

63 Ler Lúcia Santaella – Cultura Tecnológica & O Corpo Cibernético. Disponível em: <<https://cibertransn.files.wordpress.com/2012/09/cultura-tecnologica-e-o-corpo-biocibernetic3a9tico.pdf>>. Acesso em 10.07.18.

64 Carl Edward Sagan (1934-1996) foi um cientista, físico, biólogo, astrônomo, astrofísico, cosmólogo, escritor, divulgador científico e ativista norte-americano. Fonte: Wikipédia.

65 Jorge A. Vieira é professor auxiliar da Faculdade de Dança Angel Vianna, graduado em Engenharia de Telecomunicações, mestre em Energia Nuclear, doutorado em Comunicação e Semiótica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FCm5qL470aw>>. Acesso em: 11.08.18.

partículas estiveram no *Big Bang*, o que nos faz seres de uma mesma constituição. *O carbono domina a constituição do nosso corpo, o mesmo carbono que é produzido pelas estrelas em uma das suas fases de evolução* (Ibidem). Entretanto, falando do nosso processo cognitivo, nós não absorvemos toda a realidade existente, uma vez que estamos em um processo de adaptação evolutiva garantindo a nossa existência conforme nossa espécie. Parece que cada espécie viva neste planeta vê o mundo de uma certa maneira, *a maneira que lhe for mais conveniente para sobreviver nesse mundo, é como se cada espécie viva estivesse mergulhada dentro de uma bolha e visse o mundo segundo essa bolha* (Ibidem). Outrossim, além dessa bolha, existe outra realidade que nossa cognição não alcança porque nunca vamos alcançar a totalidade de fato. Prova disso, ao olharmos à noite para o escuro céu vemos aquela imensidão de pontos de luz, mas não vemos a realidade, nossos olhos não dão conta, mesmo tendo construído extensões do corpo para enxergar além – microscópios e tantos aparatos tecnológicos – nossa limitação dentro da espécie humana ainda nos impede de atingir a totalidade. Como menciona Vieira, vemos apenas a “Janela do Visível”, como é o caso do Astro Sol. *Ele emite radiação eletromagnética num espectro enorme, mas nós não precisamos ver toda luz do sol, apenas a radiação principal para sobreviver nesse ambiente (...) nossa realidade, eletromagneticamente falando, é muito mais ampla que o nosso olho vê* (Ibidem). Dentro da nossa *Umwelt*⁶⁶ biológica vemos coisas que os animais não veem e eles também veem coisas que nós não vemos. Como parece ser:

Uma cobra vê calor, vê radiação do infravermelho que é também eletromagnetismo; abelhas veem radiação ultravioleta; peixes, tubarão conseguem criar imagens de natureza eletromagnética. O tubarão martelo tem scanner na cabeça para fazer um escaneamento no fundo do mar. Cada forma de vida percebe a realidade de uma certa maneira (Ibidem).

Depois desse momento elucidativo a pensar na complexidade da vida, entendemos que nossos olhos não dão conta da realidade. Por que desviei o assunto da pesquisa

66 *Umwelt* é um termo proposto pelo biólogo estoniano Jakob von Uexküll (1864-1944) que pode ser traduzido como “mundo à volta” ou “mundo entorno”, termo proposto para designar como uma espécie vive interage com seu ambiente. Explicando o conceito a partir das palavras de Jorge Albuquerque Vieira: *Uma metáfora esclarecedora seria imaginar um determinado sistema vivo como que preso em uma bolha, que não seria completamente ou perfeitamente transparente, mas que funcionaria como um sistema de filtros. É claro que a base biológica do Umwelt é fortemente associada aos canais de percepção do ser vivo. Mas além dos sistemas perceptuais, essa “bolha” envolve os processos de elaboração interna de informação nos sistemas nervosos envolvidos* (Informação passada em texto aos alunos em aula na Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP).

corpórea, Simi? Porque as suas primeiras palavras no curso foram: *sabemos que temos que encarar o 'sensível' como um salto no escuro. Acreditar nesse lugar. É uma confiança necessária para se lançar no desconhecido. Não habitamos costumeiramente um campo de forças, embora saibamos disso* (Diário de Aula, 2018). Entendo o trabalho que você desenvolve como um campo sensível de um grande mergulho em um território que não vemos, mas que sabemos que atua sobre nós.

Outro ponto importante na sua prática é a doação. Usando as suas palavras, o seu curso tem como objetivo *revelar a si mesmo até à flor da pele*. Uma das grandiosidades deste ser sensível é que ele doa tudo. Generosidade é uma palavra que você faz questão de abordar: doação você pedia. É um ato de generosidade. Estive relendo o livro do Burnier (2009) e ele falava sobre ela, aos poucos foi constatando que era um elemento importante para a cena: *A generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega* (Ibidem:86). É muito interessante ver que, dentro do conceito de energia, Burnier elenca alguns fatores que irão conduzir a essa energia: vibração, vida, generosidade, humanidade (Ibidem:49). O Renato também fala disso: *Ser um ator significa, então, doar-se. E é nesse se, nesse pequenino pronome oblíquo, que está a beleza de sua arte. O presente que o ator deve dar à plateia, o objeto direto que complementa o verbo dar, é a própria pessoa do ator. Ele deve comungar-se com seu público* (FERRACINI, 2012:61).

Pensei num recorte para a proposta do seu curso, “Presença do Ator”, vou tentar fisgá-lo pelo campo magnético que é onde parece-me mais apropriado. Como habitar esse campo de forças? E como você mesmo diz – habitar um território de forças, as quais não deveriam passar despercebidas para o ator, uma vez que lidamos com este invisível o tempo todo. Temos que tomar posse desse “campo magnético” que iremos construir.

A aplicação de força está ligada à energia. O que é a presença senão uma energia expandida que transborda em um contínuo agenciamento? Quando você diz que trabalha com tensões corporais, tensões expandidas, forças musculares, que colocam o corpo em um estado semelhante ao energético, percebo que já deixamos para trás o corpo da cotidianidade.

Vamos começar pelas forças e tensões que trabalhamos para gerar esse campo magnético, tendo como consequência gerar energia.

Ao ler a sua entrevista concedida a Chavannes Péclat⁶⁷ (2019), entendo que conceituar não é algo tão importante para você neste momento. E, ao mesmo tempo, compreendo que isso se dá num campo mais intuitivo, uma vez que não há uma preocupação sua com a escrita, o que de fato interessa a você é a construção dessa metodologia de modo que os alunos compreendam. Mas, ainda assim, fui buscar no dicionário e nas páginas da web alguma coisa sobre campo magnético e também encontrei o termo campo eletromagnético. Toda partícula com carga quando se move cria um campo magnético: no caso da terra, o principal gerador é o seu núcleo; no caso humano é a batida do coração e de todos órgãos. Sim, nosso corpo produz um campo magnético. É através do campo magnético que eu produzo energia.

Então você diz:

(...) quando você aciona ele (corpo), quando você o ativa, quando você o movimenta, você está gerando energia, entende? Assim como o planeta Terra também tem um Campo Eletromagnético. A terra está o tempo todo girando, e o fato de ela ter toda uma termodinâmica, gera um calor que cria o campo magnético, certo? Nós também, nosso corpo é o mesmo, só que em uma escala micro (SIMIONI, 2019. Entrevista concedida a Chavannes Péclat).

Para tentar compreender por que o fato de tirar o corpo do eixo produz energia-vida, investiguei na *Antropologia Teatral* de Eugênio Barba e Nicola Savarese (2012), alguns elementos. O fato de sair do eixo para o desequilíbrio já é um grande catalizador de energia. Isso acontece porque aplicamos força extra para mantermos o corpo em pé fora do equilíbrio. Barba traz-nos o exemplo do teatro oriental que vou usar aqui para exemplificar: *koshi* é o termo que eles usam para designar o que para nós ocidentais chamamos de energia ou ainda de ter presença.

Quando caminhamos usando as técnicas cotidianas no corpo, o quadril segue o movimento das pernas. Nas técnicas extracotidianas do ator Kabuki e do ator Nô, ao contrário, o quadril deve permanecer imóvel. Para bloquear o quadril enquanto se caminha, é necessário dobrar levemente os joelhos e usar o tronco como se fosse um bloco único; assim a coluna vertebral acaba fazendo pressão para baixo. Desse modo, criam-se duas tensões diferentes na parte inferior e na parte superior do corpo, que obrigam a pessoa a encontrar um novo equilíbrio. Não se trata de uma escolha estilística, e sim de um meio para ativar a vida do ator (BARBA; SAVARESE, 2012:18).

67 Mestre em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2017).

Burnier (2009) dizia que um modo de romper com dimensão do uso do corpo cotidiano era pela resistência. *Resistência leva ao trabalho e, portanto, à energia* (Ibidem:50). Para se fazer a caminhada em *koshi* temos que manter uma constante resistência, lutar para que o quadril permaneça imóvel; entretanto, é uma “imobilidade dinâmica” porque o corpo resiste. *A energia como koshi não se revela como resultado de uma alteração do equilíbrio simples e mecânica, e sim como resultado de uma tensão entre forças contrapostas* (BARBA; SAVARESE, 2012:19).

Segundo Barba (2012), em várias culturas se estuda o “equilíbrio de luxo”, porque, para o encenador, *é a partir desse esforço que as tensões do corpo se dilatam e o corpo do ator nos parece vivo* (Ibidem:92). Estamos em busca dessa vida, dessa presença.

O exercício que você propôs tem claramente essa ideia de trabalharmos com forças contrárias. Sair do eixo – para entender corporalmente o que é preciso acionar no corpo para se manter em pé em estado de desequilíbrio; uma vez que para se manter em pé no próprio eixo quase não requer esforço. Segundo a *Antropologia Teatral*, o responsável por manter um corpo em pé – em equilíbrio – são os ligamentos, já a parte muscular acaba tendo uma participação muito reduzida. Abaixo vou descrever um pouco o exercício: estrutura corporal do exercício e a criação do campo magnético.

Estrutura Corporal do Exercício

O exercício começa no nível alto. Inicia de pé, corpo vertical, com as pernas esticadas e paralelas, pés bem apoiados no chão, joelhos e pés alinhados com a largura das ancas, costas direitas, braços pendurados ao lado do tronco, olhar em frente. Focar a atenção na distribuição do peso, na estabilidade natural entre as duas pernas, dois lados de um corpo, nos pés que aqui são o ponto de contato que nos permite escutar as oscilações deste corpo.

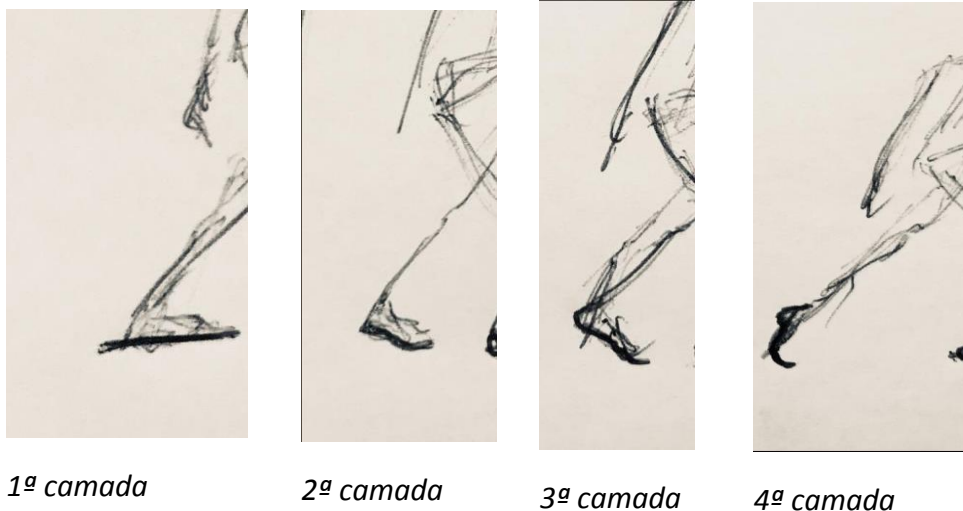
Mantendo o foco no eixo central e na verticalidade do corpo, transferir o peso para os dedos dos pés e gradualmente avançar uma das pernas à distância de um pé, que se apoia na frente. Após dar este passo em frente, convocamos novamente a atenção para a distribuição do peso, repartido agora de igual modo entre a perna que se encontra neste momento na frente, e a que ficou atrás. Consideremos este ponto neutro, de distribuição, entre um lado que avança e um que fica para trás, ponto base que neste exercício molda a estabilidade e representa o ponto de retorno a ela (ponto neutro).

Encontrado este ponto neutro, momento de equilíbrio e distribuição igual entre dois apoios, distribuimos progressivamente o peso para o pé da frente. O tronco avança suavemente, o pé da frente ativa-se para suportar essa mudança, os joelhos fletem ligeiramente e músculos da perna vão sendo ativados. É a perna da frente em tensão que agora suporta o peso do corpo. Num movimento consequente a esta deslocação, e antagônico na perspectiva da ativação muscular, a perna que ficou atrás vai simultaneamente perdendo a tensão, o peso, a intenção (**1ª camada**).

Gradualmente procura-se intensificar essa transferência. Transfere-se mais o peso para o pé da frente, o calcanhar da perna de trás descola suavemente do solo (**2ª camada**), a

percepção da transferência do peso aumenta, assim como a resposta muscular a essa alteração, a planta do pé vai descolando do chão (**3ª camada**); até que ficam somente as pontas dos dedos do pé de trás em contato com o solo, procuramos o limite antes da transferência total (**4ª camada**).

Abaixo uma ideia de como ocorre a transferência de peso. Imagens apenas para posição à frente, às demais seguem a mesma premissa.



(Crédito: Imagens Raquel Madeira)

Este movimento de transferência entre o pé da frente e o pé de trás é acompanhado por uma flexão tênue do tronco, que, como parte da totalidade que é o corpo, se envolve, assim como os braços, a cabeça e todas as partes, nesta partilha oscilante do peso entre os vários pontos de apoio dos pés.

O que se procura ao manter a atenção nas várias fases deste movimento é perceber diversas camadas progressivas de intenção e intensificação, que são construídas ao longo dos pontos acima sugeridos.

Estas camadas são sensíveis na deslocação entre os vários pontos, e, no corpo todo que, apesar da verticalidade e da sutileza do movimento que enfatiza a ação dos membros inferiores, reposiciona cada uma das suas partes para responder à transferência solicitada.

Esta sequência é a base para os 6 pontos que iremos realizar: frente, atrás, esquerda, direita, em cima, em baixo. Segue a mesma premissa...

Lembrar: sempre na 4ª camada é o momento de perceber as forças – o que foi chamado “despertar o corpo”. Carregamos essa tensão/forças da 4ª camada para o ponto neutro. Notar que é no abdômen o centro do corpo e requer estar ativado para o equilíbrio: é a partir dele que iremos desenvolver as alavancas.

Depois de realizado o exercício para os seis pontos, fazer a mesma sequência ligando uma após a outra para reconhecer as forças em toda a tridimensionalidade do corpo. E mover-se. Notar o quanto o corpo deseja de fato se mover sozinho, sem a intencionalidade, sem precisar indicar: ocorre naturalmente uma escuta pela lógica do corpo.

Construção do campo magnético

A mesma sequência de ponto neutro até a 4ª camada.

Estando na 4ª camada, segurar pelo abdômen para não cair. Distribuir a força contida no abdômen pelo tronco, pescoço, pernas. E nessa borda, no limite do corpo colocar uma mão (borda de onde termina o corpo) sentir onde é a 4ª camada e voltar com o corpo para ponto neutro, porém a mão se mantém na 4ª camada. A ideia é compreender que as forças – a linha de tensão – que se criam na 4ª camada serão trazidas para ponto neutro. A analogia do mestre é: como um chicle que colou na quarta camada e você começa a puxar. “Voltar ao eixo querendo ficar” são as palavras chave. Essa linha de tensão será impregnada na consciência do corpo conforme pratica-se o exercício. Fazer a mesma sequência obedecendo as mesmas premissas para os seis pontos.

Ao fim da criação do campo magnético vou estar no eixo do corpo com as mesmas forças que agem na 4ª camada. Criam-se assim vetores em toda tridimensionalidade do corpo que são essas forças. O corpo está no eixo, porém com os vetores lá na borda.

Construção das Alavancas

Não é possível ir para as alavancas sem ter passado pela estrutura. As alavancas servem para entrar no campo magnético sem passar pelas camadas (atalho).

A sequência é a mesma 1ª, 2ª, 3ª, 4ª camada. No entanto, haverá um vaivém ao chegar na 4ª. Na 4ª camada pegar as “forças” e trazer o corpo até a 3ª camada, voltar à 4ª camada, pegar as “forças” e trazer o corpo para 2ª camada, voltar à 4ª camada, pegar as “forças” e trazer o corpo até 2ª camada, voltar a 4ª camada pegar as “forças” e trazer para 1ª camada, voltar à 4ª camada trazer o corpo para ponto neutro (no eixo). Essa repetição é para se acostumar com as forças que atuam no abdômen. Tendo isso registrado pelo corpo, estando no eixo, fazer o impulso para a 4ª camada, não ir, mas apenas manifestar o impulso no corpo. Ao direcionar o impulso as flechas vão para frente.

A construção da alavanca será feita para os seis pontos já mencionados seguindo a mesma premissa.

Criado as alavancas, há o reconhecimento de enviar o impulso para a 4ª camada sem mover o corpo físico do eixo, apenas com o impulso – os vetores atuam igualmente como se estivesse movendo.

Simi, este exercício das alavancas, criar o impulso de ir mas estando no eixo, me fez lembrar um exercício realizado no workshop de Raquel. O que me ajuda a entender um pouco mais a proposta da intenção-impulso enquanto um abortar o movimento antes mesmo de ele acontecer. Fizemos o exercício dos lançamentos, abortando o lançamento antes mesmo de ele se iniciar no corpo. Na Carta a Naomi, também narro este exercício, mas do pressuposto saltar sem-saltar. Vejo semelhança neste movimento – num olhar para

o interior do corpo – que se organiza enquanto forças criadas em oposição. O que me facilita ganhar consciência no corpo, o fato de ter essas várias proposições diversificadas. Sem esquecer de citar, para abortar o movimento, preciso antes passar por ele inteiro no corpo, conhecer o caminho percorrido, para só depois entrar na etapa de saltar sem-saltar, lançar sem-lançar.

Voltando às camadas, veja se lhe parece coerente minha linha de raciocínio: para estarmos na 1ª camada é necessário um esforço muscular; avançarmos para a 2ª camada (mais desequilíbrio) requer mais esforço; e assim sucessivamente até à 4ª camada. Esse esforço muscular tem seu apoio na musculatura do abdômen, em nosso centro energético. Esse ponto no abdômen necessita estar ativado de modo a te manter nessa posição de desequilíbrio. O lugar limite em que você nos coloca – estar fora do eixo – é para conferir toda a musculatura, uma espécie de propriocepção para perceber o fora/dentro, desde as musculaturas mais externas às mais internas. Na *Antropologia Teatral* há uma forte investigação nos processos ligados à energia do ator quando se trabalha com resistência. Estar fora do eixo e realizar oposições - interna e externamente – são procedimentos que *visam destruir as posições inertes do corpo do ator, para assim alterar o equilíbrio normal e eliminar aquelas dinâmicas de movimento que são típicas do cotidiano* (BARBA; SAVARESE, 2012:72). Ao observarmos que no *Kung-fu* existe implícito no significado do nome “capacidade de resistir”, que, segundo a *Antropologia Teatral*, o praticante consegue com uma *qualidade especial que o faz vibrar e o torna presente* (Ibidem:73), consequência de um treinamento técnico intensivo.

Ora, Simi, sabendo que o lugar da resistência é o lugar onde o tônus aumenta, é o lugar onde a energia continuamente se produz e se renova, onde o corpo do ator parece vivo; é onde temos que ficar. Anne Bogart⁶⁸ aborda essa questão em *Seis Coisas que Sei Sobre o Treinamento de Atores*:

A oposição entre uma força que impele para a ação e outra força que a retém é traduzida pela energia visível e sensível no espaço e no tempo. Esta luta pessoal com o obstáculo, por sua vez, leva ao desacordo e ao desequilíbrio. A tentativa de reestabelecer a harmonia a partir desse estado de agitação gera ainda mais energia. Esta batalha é em si mesma, o ato criativo (BOGART, 2009:39).

68 Anne Bogart é diretora da *SITI Company*. Desenvolveu e sistematizou a técnica dos *Viewpoints*, criada inicialmente por Mary Overlie denominada *six viewpoints*.

Portanto, fomos ao desequilíbrio para reconhecer as forças que atuam muscularmente, entendendo como se manter fora do eixo antes de ocorrer a queda. Trata-se de manter as mesmas linhas de tensão estabelecidas pelo desequilíbrio no equilíbrio. Trazer a dilatação criada a partir da construção de tensões entre forças opostas – a tal resistência do chicle – para os momentos em que naturalmente não se exige uma resistência muscular.

Com o lugar da resistência criado (desequilíbrio), eu posso voltar ao eixo mantendo essa tensão distribuída pelo corpo. Podemos relacionar esse tipo de ação com o conhecido “equilíbrio dinâmico”, *onde os músculos em ação devem tomar o lugar dos ligamentos para que a posição seja mantida* (BARBA; SAVARESE, 2012:97), pois já sabemos que esforço muscular gera energia e que em repouso eles não atuam praticamente. À vista disso, acabo por criar uma bolha (campo magnético) à minha volta onde me abasteço: uma fonte para bombear energia. Sabendo usar essas tensões musculares, se eventualmente a linha de tensão se afrouxar eu me utilizo das alavancas e me aproprio novamente de energia. O mestre japonês Suzuki Tadashi também salienta em favor das linhas de tensão: *o ator nunca deve abandonar completamente esse estado de tensão, pois a dilatação da energia é consequência direta do jogo de tensões entre forças opostas* (TADASHI apud CASTILHO, 2012:97).

Essa consciência do corpo é a chave do trabalho, no meu ponto de vista, porque iremos abandonar esse momento — feito exclusivamente para reconhecer as forças. Fazendo outra analogia — além da já sugerida bolha de Uexküll — impregnar-se de uma segunda natureza, parafraseando Stanislavski, para que o corpo possa estar em constante trabalho muscular mesmo que estejamos no eixo. Não vamos mais deixar de atuar sem o campo magnético, portanto, esse corpo-em-vida irá se impregnar dessas tensões-forças que nos atravessam e todas as ações serão feitas a partir daí. Lembrando que o corpo em seu uso extracotidiano requer o máximo esforço para a mínima ação porque é dessa forma que geramos energia. Mesmo que eu volte ao meu eixo, trago as forças que atuam no desequilíbrio para o eixo.

Ora, se objetivamos manter um estado de presença enquanto realizamos as ações físicas e para isso criamos o campo magnético, podemos ter em conta que o modo de reconhecer uma ação física equivale ao que pensa Eugenio Barba, *é quando toda tonicidade do corpo se altera ainda que a partir de um movimento microscópico* (BARBA; SAVARESE, 2012:122).

Para elucidar um pouco o que vem a ser as alavancas, e que nosso leitor não fique surpreso com o termo, penso que possa falar um pouco sobre o *hara*, o centro do corpo, exatamente a região em que deve partir o impulso da alavanca. É este o local de onde se pode dizer que um atuador tem ou não presença. Yael Karavan chama este centro de fogão do ator, onde há a combustão.

O psicólogo Jean-Yves Leloup, em *O Corpo e Seus Símbolos* (1999), refere-se ao ventre como um lugar de transformação. *Hara* é o mesmo que ventre para os japoneses, assim, dizer que tal pessoa tem ventre ou não significa dizer que tem ou não centro (Ibidem:94). A nossa construção das alavancas está diretamente relacionada à resistência do *hara*.

Segura pelo abdômen, você dizia. A construção das alavancas se deu com o nosso corpo fora do eixo, carregando as forças musculares que ali agiam ao voltar ao eixo. Agindo a partir do abdômen criamos uma relação de oposição: *voltar para o eixo querendo ficar fora dele*, novamente suas palavras. Quando o corpo adquire essa consciência da oposição, ele passa a fazer tudo dentro dessa tensão de “ir-querendo ficar”.

Em alguns momentos do workshop eu ouvi você dizer que a alavanca impulsionava a ação. Então, estamos falando também de impulso? Uma vez que os impulsos, como já mencionei na Carta a Naomi, precedem às ações físicas: *a ação física se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto* (GROTOWSKI apud BURNIER, 2009:41). E, obviamente, os gestos periféricos não são energéticos, por isso nossos movimentos partem de um impulso localizado no *hara*.

Por que eu abri a carta falando do que existe mesmo que não seja visível? Porque você nos convida a um salto no mundo sensível da invisibilidade dessas forças. Entendo esse campo como uma grande ampliação da minha consciência corporal a partir dessas forças, mas existe um caráter de outro campo que não é o concreto da nossa materialidade física. Uma vez que eu me lanço num campo onde já não atuo mais no desequilíbrio, mas mantenho uma “memória” de ter estado fora do eixo da gravidade para atuar no corpo da cena.

Eu acho que acreditar na existência do campo magnético — uma vez que você menciona que é preciso acreditar — se dá simplesmente porque experimentamos o corpo no território das forças. A experimentação desse campo é uma passagem necessária para construirmos essa consciência enraizada no corpo. Percebo que em poucos dias de

trabalho estávamos com uma certa dilatação do campo magnético. Não é um lugar de fácil compreensão, envolve uma experimentação incorporada. *Quando a gente está dentro do campo a gente se sente diferente* (Diário de Aula, 2018), você diz. Algumas pessoas mencionaram sentir um calorzinho no campo magnético. Não é muito fácil de traduzir em palavras essa sensação. Entretanto, é claro, o corpo encontra-se ativo, vale dizer: mais vivo. Assim, remetendo novamente à ideia de *Umwelt*, penso que criamos de fato uma bolha e que ao entrar no campo cênico ela precisa ser acessada dentro da — peço licença para a analogia — “espécie” artística. Cito Thure Von Uexküll a respeito da sua perspectiva sobre a teoria da *Umwelt* de seu pai: *uma construção programática interna específica de cada espécie de intérprete acerca do que subjetivamente «merece» ser percebido daquele ambiente externo, segundo as disposições e interesses comportamentais da espécie* (UEXKÜLL, 2004:24).

Confissão: ainda me sinto insegura nesse voo no campo magnético. Fazer mais lentamente é mais seguro para não sair do campo. Não me sinto com autonomia para estar dentro do campo magnético em um ritmo mais acelerado, é como se eu estivesse engatinhando com quatro meses de vida. Trabalhar com o corpo sensível é estar em um espaço gravitacional distinto de como eu me movi por anos a fio. Entendo que este é um treinamento que necessita de um tempo para se impregnar na consciência do corpo.



Yael Karavan

Karavan Ensemble

Greycot, Off Home Farm Rd, Lewes rd

BN19JS – Brighton – England

Lisboa, 07 de Junho de 2019.

*"Basta sonhar.
É preciso se deixar adormecer, assim, inocentemente,
e deixar seu corpo dançar nesse estado onírico.
Não pensar no que faz ou deixar de fazer.
Os olhos estão abertos mas, vejam, são olhos de quem sonha.
Não são aqueles olhos que não conseguem nem se desviar, 'oh, que lindo'.
No sonho, podemos dialogar ainda que estejamos distantes,
ainda que estejamos apartados,
assim como não é preciso dizer 'eu te amo' - a gente sabe."*

KAZUO OHNO

Caríssima Yael Karavan,

Decidi abrir um parêntese dentro das cartas ao LUME neste meu estudo sobre a presença porque vi o meu olhar sendo atraído a pensar junto do Butô⁶⁹ várias vezes ao referir-me ao tema da presença. É bom lembrar também que o próprio LUME mergulhou no Butô já nos primórdios do grupo, quando houve uma aproximação com Natsu Nakajima⁷⁰. O próprio Burnier (2009:148) se surpreendeu quando conheceu os princípios do Butô e viu certa semelhança com o que já vinham desenvolvendo em seus treinamentos. O fato da Dança Pessoal se utilizar temporariamente da privação da visão — semelhante ao terceiro olho⁷¹ do Butô —, aponta Burnier, é para não haver um

69 Butô ou Butoh, em japonês 舞踏 — ideograma japonês composto de Bu + Toh, onde Bu = dança e Toh = bater os pés. É uma dança que tem as suas raízes no novo movimento de dança do final dos anos 50 no Japão, cujos fundadores são Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno. Pode-se dizer que uma das características da prática é lidar com a metamorfose — tornando-se outra coisa — desafiando a noção de sujeito fixo e imutável e fazendo aparecer um modo intenso de existir, o estado entre algo e outra coisa.

70 Natsu Nakajima (1943 -) dedicou toda a vida à dança Butô, sendo um dos membros fundadores desse movimento e uma das principais pioneiras dessa dança fora do Japão. Aos 19 anos, ela entrou no Kazuo Ohno Dance Studio e apenas um ano depois começou a trabalhar com Tatsumi Hijikata. Treinando com esses dois grandes mestres, Nakajima, em 1969, estabeleceu sua própria companhia de dança chamada Muteki-sha, onde atuou e coreografou internacionalmente desde o início dos anos 1980. Nakajima intercambiou seus trabalhos com os atores do Lume em encontros intensivos nos anos de 1994, 1995 e 1996. (Urdimento, v.2, n.29, p. 112-127, Outubro 2017).

71 Imagina-se um terceiro olho no centro da testa entre as sobrancelhas, entretanto se olha com o terceiro olho, mantendo os dois olhos fechados. Futuramente pode-se abrir os olhos, entretanto, a visão é feita a partir do terceiro olho.

predomínio da visão sobre os outros sentidos. Sabemos que a ausência da visão promove uma relação maior consigo mesmo nesse mergulho para dentro e amplia a percepção com o fora, algo de extrema importância na Dança Pessoal do LUME. Hijikata também salientava:

Inseguros nos seus olhos cerrados e conscientes do medo da corrida no escuro, os homens de hoje não testam a si mesmos no confronto com a escuridão. E entrando no interior do corpo invisível, podemos ficar perdidos. Ser ameaçado pelos próprios olhos é assustador, portanto não podemos efetivamente confiar na dança de olhos abertos (HIJITAKA, 1984).⁷²

Então, recuperando nossa conversa (entrevista) em Polo Gaivotas de 08.03.2019, quando te pergunto o motivo de cerrarmos os olhos em vários exercícios do Butô, você me responde assim:

Porque você relaxa uma tendência muito patológica da necessidade do cérebro de traduzir tudo o que a gente vê. A audição é mais ligada ao corpo. Mas os olhos vão direto ao cérebro, estão mais próximos dele [...] A venda nos olhos é para viajar sem ter o grande ‘Coronel Cérebro’ dizendo o que fazer. O cérebro é tão medroso que precisa toda hora traduzir (KARAVAN, 2019)

Trago aqui o pensamento de Teixeira Coelho Netto para problematizar essa questão dos olhos fechados: *manter-se de olhos abertos é uma âncora que amarra esse sujeito a um lugar e o amarra a si mesmo* (NETTO, apud VERDI, 2000:36).

Em diálogo com a dissertação da artista Lígia Verdi, onde ela transcreve as aulas do próprio Kazuo Ohno, temos a indicação de que o mestre pedia sempre que dançassem de olhos abertos, alertando que não era uma dança terapia e se corria o risco de deixar-se aniquilar.

Temos dois olhares aqui, um que olha para dentro, o elo que Burnier encontrou com o Butô de Nakajima, o olhar que mergulha na sua interioridade desprovido de ver para fora para ver por dentro. E o olhar para fora que olha, porque o contato é imprescindível numa arte relacional. A Raquel do LUME em nossos treinamentos (2019) sempre nos alertava para não fechar os olhos, sempre manter contato com o fora. O olhar, como meio de ser estimulado e afetado, desperta lembranças importantes, memórias

72 HIJIKATA, Tatsumi. “O Butoh da Discípula” (Carta a Natsu Nakajima). 1984. *ILINX Revista do LUME*, v.1 n.1, 2012, p. 14-16.

esquecidas. E, ainda, salienta Raquel, *é importante treinar o nosso olhar de diferentes maneiras, a maneira como a gente olha conta demais para quem está nos olhando*⁷³ (Diário de Aula de 2018).

Compreendo, assim, duas posições paradoxais. Ambas importantes nesse momento de treinamento. Até porque o fato é que o exercício de olhos fechados funciona enquanto deslocamento perceptivo, enquanto busca de apaziguar o *diálogo interior que compõe costumeiramente nosso teatro mental* (QUILICI, 2015:121), como uma linha de fuga para ‘enganar’ nosso hábito que tem sempre respostas prontas, para assim encontrar-se com novas possibilidades de ação e vibração no tempo-espço. Você mesma deixou isso claro em entrevista: cerrar os olhos funciona como um potente exercício para alguma sensibilização.

Voltando ao que você citou de o cérebro querer traduzir tudo, cabe uma colocação pertinente de Kazuo Ohno:

Quando a cabeça trabalha demais, produz desejo demais. [...] A dança em que se usa a cabeça demais não é uma dança boa. [...] Quando eu era jovem, eu produzia minhas danças usando demais a cabeça, mas acabei percebendo que este não era um bom modo de criação. Deve-se empurrar a mente para as zonas livres e desconhecidas (OHNO apud VERDI, 2000:52).

Kazuo Ohno sugere que empurremos a mente para as zonas livres e desconhecidas. Ao pensar com a cabeça de um ocidental onde a zona desconhecida representa perigo, tendemos a ficar no confortável, mas como já nos disse certa vez Eleonora Fabião (2000), na arte não se pode ter imunidade. Acompanhando o pensamento de Byung-Chul Han (2017) encontro talvez a razão para fazermos a expulsão do desconhecido — elemento estranhamente novo — porque não lidamos bem com o Outro. Nosso corpo é constituído para criar imunidade aos ‘visitantes’ desconhecidos e acabamos por criar imunidade aos afetos, aos que pensam diferente, às sensações que nos fazem sentir diferente, expulsando-os. Acontece isso em vida, acontece isso em arte.

Nesse modelo cartesiano em que estivemos inseridos por tanto tempo, onde a razão prevaleceu à emoção, obviamente que carregamos ranço dessa armadilha de desprezar o corpo. E eu, perseguindo esse esvaziar por muitas vezes, nadei, nadei

73 Estive acompanhando o curso Mímesis Corpórea Aprofundamento, em Fevereiro de 2018 como observadora.

pensando com a cabeça. Mas a desrazão tem lá a sua sabedoria e, ao alcançar esse estado de não-pensar, parece que me aproximo dessa honesta presença que busco na cena.

Não se pode criar apenas pensando. Sinto que há outras maneiras de viver. Pode-se usar todos os órgãos na dança: o coração, os rins, os braços etc. [...] todos os sentidos têm que ser usados na dança. Há coisas que não se veem, mas que existem (OHNO apud BOGÉA, 2003:94).

Porque o fato é que nosso “teatro mental” parece mesmo incidir negativamente sobre o processo criativo, enquanto presentificação na cena. Cito Ohno:

Percebe-se perfeitamente quando se dança com a cabeça; quando dançamos pensando no que vamos fazer em seguida – e depois, e depois, tudo isso passa ao espectador, por mais que se tente disfarçar. Portanto, sejam responsáveis pelo que fazem. Ainda que seja um disparate. ‘Entendi’, mas o que você entendeu? Não gosto quando me falam assim. Tentem fazer, mesmo sem entender. ‘Não entendi, mas me emocionei’ – é para isso que se dança. Então, não gosto quando me dizem que entenderam. É bom saber usar a cabeça, mas na hora de dançar, o melhor é esquecê-la (OHNO, 2016:26).

A discípula de Kazuo, Lígia Verdi, descreve que o “não-pensar” do mestre está diretamente ligado à ideia do corpo morto. *O que se tenta atingir aqui é um estado de esvaziamento, de disponibilidade absoluta. Na verdade, o corpo morto é um corpo essencialmente vivo, disponível, desperto* (VERDI, 2007:56). O que me fez lembrar imediatamente de Peter Brook e como para ele é primordial para o ator esse estado de esvaziamento. Tanto é que no filme-documentário “Brook par Brook”, realizado por seu filho Simon⁷⁴, Brook está segurando uma escultura pré-colombiana apelidada de Mulher Sorridente. *Ele diz que, no início dos ensaios, sempre mostra aquela imagem para os atores porque ela traduz o esvaziamento* (ELIAS, 2005:7). É que Brook caminha no mesmo sentido de Ohno, que entende que o espaço vazio te disponibiliza para a criação.

Estive algumas vezes em sala de trabalho a realizar suas oficinas de Butô e através dessa prática fui me interessando por ler mais sobre a filosofia dessa dança do oriente que tanto se assemelha com a Dança Pessoal do LUME. É que a dança Butô cria deslocamentos importantes nesse sentido de pensar o corpo em crise e o corpo na dança oriental, uma dança que veio romper com os padrões do balé clássico, totalmente codificado.

74 *Brook par Brook: portrait intime*. Direção: Simon Brook. 2001. (filme)

Vou fazer uma pequena contextualização, uma vez que culturalmente há diferenças significativas entre Ocidente e Oriente e um ponto importante nesses dois territórios se dá enquanto visões filosóficas de vida. Historicamente o cristianismo é preponderante no Ocidente, ao passo que no Oriente o zen-budismo tem uma influência filosófica e religiosa muito forte. Segundo GREINER (2015), os grandes responsáveis pela concepção de corpo no Japão foram Budismo Mahayana e a Medicina Chinesa.

As concepções mais antigas de corpo no Japão foram importadas da Índia e da China. A partir da chegada de estrangeiros (missionários e orientalistas), [...] Em todas as práticas e definições há referências a duas noções primordiais: a impermanência e a aliança entre natureza e cultura (GREINER, 2015:17).

A partir dos ensinamentos do budismo e de todo um histórico da cultura japonesa, entendo que os orientais enxergam o corpo sob um olhar completamente distinto dos ocidentais. Ainda sofremos com a influência do cristianismo e do pensamento cartesiano, que se repercutem culturalmente nos modos de pensar o corpo.

Analizando as falas de Kazuo Ohno em suas aulas em Yokohama, a partir das tais transcrições, é visível esse estado budista impresso em sua visão de mundo-vida, esse ser que não é apartado da natureza. Nas palavras de Kazuo Ohno⁷⁵: *Há o Grande Universo e o Pequeno Universo, que somos nós. Tudo o que há dentro do grande sistema há dentro do ser humano* (OHNO apud VERDI, 2000:93).

Dessa maneira há uma correspondência em sua dança representativa de que o Universo está contido em cada um. *Nós somos iguais aos rios, águas, plantas, animais, nós fazemos parte da mesma Natureza* (VERDI, 2000:52). No budismo tudo está em tudo. Há que se atentar que o Oriente, com a medicina chinesa, orientava-se na doença pela relação entre paciente e tempo cósmico.

Embora no Ocidente seja comum atribuir a necessidade de equilíbrio para obtenção da saúde, na China é muito mais importante fazer parte do fluxo do que estar em equilíbrio. É este ‘estar no fluxo’ que marca a relação entre dentro e fora do corpo. Assim, percebe-se que o corpo não está apartado da natureza, nem do cosmos (GREINER, 2015:19).

75 Entrevista de Kazuo Ohno concedida à pesquisadora Lúcia Verdi em Tóquio, 4.7.1996, encontra-se na sua dissertação de mestrado: *O butô de Kazuo Ohno*, 2000 e no livro *Kazuo Ohno*, Inês Bogéa, 93.

E, sendo os ventos relacionados intimamente com a concepção do corpo⁷⁶, podemos pensar que no Japão de Hijikata o corpo não está apartado da natureza, nem do cosmos. Os ventos representariam *um enigma de como um estado de ser se transforma em outro* (GREINER, 2015:20). Um dos princípios da Medicina Chinesa é que *fenômenos, tangíveis ou não, coexistem independentemente e podem, sob certas circunstâncias, exercer influências uns sobre os outros. Assim, homens e espíritos partilhariam um mesmo ambiente* (Ibidem:18). Porque sabemos que a dança tanto de Hijikata como de Ohno está impregnada de espaços da ancestralidade, e para entender isso seria necessário conhecer o *ethos* japonês e a tradição religiosa.

É fundamental que se entenda que a relação que Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata estabelecem com o mundo invisível, o mundo dos espíritos não é uma ‘anormalidade’ dentro daquela sociedade. Os japoneses interagem com o mundo dos mortos natural e cotidianamente (VERDI, 2002: 63-64).

Digo isto porque em vários momentos da aula você também pedia para trazermos a imagem/presença dos nossos ancestrais. Esse entendimento pode ser estabelecido mediante a sensibilidade de se deixar experimentar a partir de tal visão de mundo.

E, ainda, vale lembrar que o Butô surgiu numa crise do corpo, crise esta que Artaud já tinha salientado na França a partir do *Corpo Sem Órgãos*. Sabe-se que Hijikata foi influenciado pelos pensamentos de Artaud, entre outros artistas e pensadores.

O filósofo Kuniichi Uno, de quem Hijikata foi amigo, comenta:

Em suas conversas comigo, que acabava de retornar após meus estudos na França, Hijikata estava ávido para me ouvir falar sobre o que estava acontecendo na França, na literatura e na filosofia. Ele era surpreendentemente sensível ao ‘corpo sem órgãos’ de que Artaud havia falado e que Deleuze e Guattari retomaram (UNO, 2017:142).

O interesse de Hijikata era grande nos pensamentos de Artaud pelo corpo do inacabamento. Assim, como salienta Greiner (2015), Hijikata estava interessado em quando um corpo muda de estado, reconhecendo que sempre existia algum à beira dessa mudança. As questões do dançarino *diziam respeito, antes de tudo, ao colapso do corpo, à exploração de diferentes níveis de consciência, ao enfrentamento da morte e à*

76 A esse respeito, ver na bibliografia Greiner (2015), capítulo Primeiros Mapas.

investigação de campos de percepção ainda não suficientemente explorados (Ibidem:119).

Matando a curiosidade do que eram algumas de suas inquietações, sejam elas de situações fictícias e inusitadas, segue:

☞ O que aconteceria se fosse possível colocar uma escada dentro do corpo para descer até o fundo?

☞ Há um ponto, na profundidade sem medida, em que o visível se deteriora. A dança poderia existir para rejeitar esse estado interno do corpo?

☞ E, caso fosse possível fazer isso, seria, finalmente, identificável que o olho não serve só para ver, a mão não foi feita exclusivamente para tocar e todos os órgãos não podem ser restritos às suas funções e organizações?

☞ Como se começa o que não tem filiação e apenas se alimenta dos abjetos do mundo? (GREINER, 2015:119-120)

Hijikata já se mostra influenciado, ao que parece, pelas ideias de Artaud com o CsO⁷⁷, a pensar em desestabilizar o território-corpo enquanto corpo nacional, corpo do imperador, onde o próprio balé clássico o colocava num camisa de força. *Para Hijikata, a dança era [...] um derramamento de si mesmo, distinto de qualquer forma reconhecível ou produto, resultando apenas na noção de um sujeito processual, incompleto [...] que renuncia às hierarquias, ao corpo sagrado do imperador...* (GREINER, 2015:120-121).

Porque para falar do corpo em crise, conceito este que surge no Japão (GREINER, 2002:103), é essencial entendermos um pouco os processos do corpo enquanto CsO e corpo morto, de Artaud e Hijikata, respectivamente.

Um ambiente onde a contaminação entre o dentro e o fora parece chegar às últimas consequências (GREINER, 2002:163) é do que se trata a crise do corpo. Com Michel Serres sabemos que um corpo não busca estabilidade, como o próprio universo

⁷⁷ Corpo Sem Órgãos vem de Antonin Artaud, tardiamente, segundo Cassiano Quilici, aparece na emissão radiofônica *Para pôr fim ao Juízo de Deus*, proibida pela Rádio difusão francesa em 1948. CsO estaria contra uma forma de organização que acaba achatando a experiência humana, desligando a consciência dos fenômenos profundos do corpo (QUILICI, 2004:201).

não busca: um corpo estável é um corpo morto (morte como fim). Talvez o sentido esteja aí, em algo que abandona a regularidade. É preciso aprender a perder-se, uma vez que o corpo *deixa de ser corpo para se tornar processo* (GREINER, 2005). Crise porque não vê mais o corpo como dado *a priori*, estável, mas que troca com o ambiente.⁷⁸ Foi quando William James propôs seus estudos numa psicologia baseada na experiência que aparece o gatilho para a compreensão de que os *processos de conhecimento se dão a partir de interações entre corpo e ambiente* (GREINER; KATZ, 1998:88).

Artaud almejava um corpo livre dos automatismos, o que já sabemos, livre das formas sedimentadas e, portanto, aberto a toda a sua potência de vida. Nas palavras de Deleuze, fazendo contramão ao ideal do CsO temos o corpo organismo:

[...] Um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil (DELEUZE; GUATTARI, 1996 s/p – versão digital).

Quilici (2004) argumenta que essa construção do CsO implica experimentar intensidades ainda não nomeadas no corpo – o canal das sensações, dos afetos, dos impulsos – que habitualmente possui respostas já conhecidas para o que lhe acontece.

No que se refere o corpo morto, não se trata do fim da linha: corpo morto para poder renascer. Lígia Verdi (2000:55) traduziu o corpo morto segundo seu entendimento (diz que custou a entender do que se tratava), no sentido de matar o corpo, ou seja, a submissão do nosso corpo sempre aos nossos desejos, ao ego. Matar a razão que nos comanda. Segundo Greiner (apud OLIVEIRA, 2009), o corpo morto tem que ser pensado abstratamente, uma vez que não significa pensar em não-vida. *Hijikata supunha que a construção do Corpo-Morto e a busca de um movimento primordial estavam na «não-consciência», butô seria então, a afirmação da vida no tempo-espço do desconhecido ou no «Ma»*⁷⁹ (Ibidem:25).

O corpo morto coloca em cheque limites que rondam estados fundamentais: de ser vivo, de ser humano e de ser pessoal. Conceitos de inteligência,

78 Na compreensão de Christine Greiner, o corpo não pode ser entendido como um território estanque, onde recebe informações do mundo e absorve-as para depois devolvê-las ao mundo. Por isso, não se pode mais ter o olhar de mundo que está aguardando o olhar de um observador, mas sim um processo co-evolutivo de trocas (GREINER, 2005:130).

79 Ma significa o tempo-espço em pausa, é o momento da experimentação do universal no individual, a imobilidade em ação. No Zen-Budismo significa o vazio e/ou espaço entre as coisas.

consciência, pensamento e cultura perdem a marca do antropocentrismo, prolongando-se pela natureza. É essa quebra de fronteiras que mais parece interessante no butô [...] É como se ele estabelecesse trânsitos que recuperam questões primordiais, chamando a atenção para possibilidade da ação inteligente na natureza. Não é de se estranhar que essa construção de pensamento tenha nascido no Japão (GREINER, 1998:59-60).

Assim, entendo que o não-ego – integrar-se à natureza, acabar com a hierarquia do sujeito frente aos seres inanimados do mundo – se aproxima de uma desumanização no sentido de que há uma ideia de ser no mundo que é integrada com o pensamento Zen-Budista. E transportando essa filosofia para nossas aulas, lembro de você mencionar que o Butô não pode ser enxergado como uma técnica, mas como uma filosofia de vida. Uma vez que a sua prática transborda na vida ou a vida transborda sobre a prática.

Depois de situar o contexto da cena Butô no Japão e de entender quais são as influências para pensar o corpo, vou elencar alguns aspectos na prática do Butô onde aponto por que estamos no caminho de um corpo mais presente e dilatado:

- ☞ Porque há um extenso trabalho em cima de alterar a nossa percepção viciada/sedimentada rasgando a musculatura.
- ☞ Porque os nossos sentidos (os cinco sentidos) por vezes são escamoteados (venda nos olhos), outras dilatados propositadamente; para ver a partir da falta ou do excesso.
- ☞ Porque ralentamos o tempo, admitimos um certo poder de elasticidade das durações e despertando a percepção.
- ☞ Porque trabalhamos com metáforas e elas nos deslocam para devires-outros no sentido de metamorfosear-se, saindo do realismo representacional.
- ☞ Porque é necessário enraizar para estar no centro de si (dentro do figurino que é o corpo — usando palavras suas).
- ☞ Porque ter base (enraizar) é um modo de fazer a energia circular. Sem base a energia não flui.

Vamos falar sobre as metáforas. É por onde quero manifestar meu encantamento enquanto lugar para se ocupar em favorecimento da dilatação da presença. Nossos exercícios em sua oficina muito foram permeados por esse lugar de dançar a água, dançar o fogo, dançar o nosso sistema sanguíneo. Metáforas!

Aprendi com Lao Tse Tung que neste Grande Universo há a natureza, os insetos, as pessoas. Todos formam o Universo. Quando eu faço assim, eu carrego tudo comigo: o céu, a terra. E está tudo conectado comigo. Então,

falando sobre isso, eu gostaria de dizer como a dança deve acontecer. Técnica são saltos, pulos, pieruetas, etc. (ri). A partir de agora: nós temos este pequeno espaço para dançar, mas neste espaço eu me pergunto como vocês criam coisas grandes. [...] A água, por exemplo, a grande água, o oceano. Nosso corpo tem muita água, e a água traz a loucura. A água do Céu e da Terra. Vocês podem não ter consciência. Quem ama a água transcende o tempo e o espaço. [...] Mova a água e ela ficará louca. A água tem a sua própria loucura. O nada e a água são tudo para mim. [...] Eu não sei se posso dar-lhes sugestão de como começar. Eu, o Universo e a Água. Primeiro vamos fazer vocês e o Universo (OHNO apud VERDI, 2000:60).

Gostaria de deixar uma única ressalva de como o fato de ralentar o mover-se já desestabilizava o meu corpo de modo a provocar outra percepção do espaço, do outro, do meu próprio corpo. O desacelerar modifica o estado corporal. Parece que em câmara lenta percebemos mais e mais os sistemas do corpo, o fluxo do sangue, a respiração, a pele a tocar o ar e a ser tocada. Esse tipo de lugar em que nos colocamos traz uma atenção plena e, portanto, presentifica-nos. E, ainda, com essa oposição às velocidades mundanas em que estamos a maior parte do tempo imersos, esse desacelerar te faz enxergar intensidades que passam despercebidas. A pensar com Teixeira Coelho Netto⁸⁰, *O sujeito do teatro é [...] um sujeito que olha devagar, que conhece os poderes da lentidão, da duração, enquanto catalisadores da ação poética* (NETTO apud VERDI, 2002:60). É como se na lentidão eu mergulhasse em um mundo onírico, onde a atenção é dobrada e a presença se dilata no aqui-agora.

Metáforas. Adentrando assim as imagens que você trazia como proposições para dançar cito algumas: giletes embaixo dos pés, um buraco no peito, borboletas saindo por essa abertura no peito, brasa nas mãos, bacia na cabeça, borboletas nos olhos, asas nas costas e, ainda, abelhas te invadem o corpo, enxame de abelhas. São sugestões que você ia lançando em camadas. Conforme vivenciávamos uma já surgia outra, sempre cumulativa. A proposta era que não se perdesse o que já tinha vindo de sugestão. Ora, primeiramente me vem que é preciso se ocupar com muitas coisas. O racional é sucumbido com tantas tarefas. Com Greiner novamente temos um possível lume:

...quanto mais informações e ignições forem dadas durante o processo, maior a probabilidade de se testar novas combinações. Esse seria o papel do dramaturgo do corpo. Nutrir o sistema, tornar complexo o processo de criação e driblar a estabilidade flexibilizando todos os limites. Nessa situação de crise (a discussão é sempre sobre o tempo), quando finalmente emerge um padrão

80 Teixeira Coelho Netto, autor de *A Cena Outra*.

que insiste em sobreviver, o sinal é claro: um novo pensamento está para ser instaurado no mundo (GREINER, 2002:108).

A instabilidade do corpo, mediante essas ignições que você nos propõe, reverbera um caminho de presentificação potente. Usando palavras alheias, torna-se o “pensamento encarnado” (Greiner, 2002), porque, como identifica Michel Serres *é pela ação que o corpo se potencializa e não pelo pensamento* (SERRES apud MONTEIRO, 2009:13). O corpo se produz. A partir de novas relações e novas conexões ele amplia seus limites.

Porque se há várias informações sendo incorporadas, *toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. [...] O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. [...] A informação se transmite em processo de contaminação* (KATZ; GREINER, 2005:131). E é por isso que precisamos ver o corpo como um sistema e não como um instrumento ou produto, salienta Greiner.

Por meio das imagens (metáforas) que são propostas, ampliamos nossa capacidade imaginativa. *A sua essência é sempre entender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra, como explicaram Lakoff e Johnson (1980, 1999)* (GREINER, 2003:70). Estamos a falar de metáforas, do pensamento metafórico, ou nas palavras de Greiner «pensamento em evolução», especialmente porque esse é um lugar onde não há estabilidade. As metáforas nos ajudam, como entende o artista Jan Fabre, a romper com os padrões internalizados anteriormente (Ibidem:70).

José Gil (2018) pode nos ajudar um pouco com o entendimento das metáforas. Segundo este filósofo, não há literalidade no pensamento da metáfora, há univocidade do ser. *Porque o agente do transporte são forças e não significações* (GIL, 2018:58). Porque se trata de um transporte de forças e a palavra-ação produz *efeitos físicos, corporais, mudanças de estado de coisas* (Ibidem:58). E, assim, Gil se pergunta que tipo de força é essa que coloca em movimento *as intensidades do inconsciente* da linguagem metafórica. O fato é que não seria uma transformação apenas física do corpo, *mas de um devir intensivo do seu ser inteiro* (Ibidem:56). Percebe-se que estamos a falar de forças, de palavras que disparam um devir-outro, onde não se trata de literalidade da metáfora, mas de forças que agem provocando instabilidades e desterritorializando o corpo em movimento.

Como seria dançar em estado de neblina? Você sugere essa potente imagem. Dançar num espaço-tempo repleto de neblina ou dançar como a própria neblina que se move? Não importa. Dançar! Dançar com essa metáfora. Diferente de sugerir algo concreto, como uma ação do tão habitual mundo do sensório-motor (ação-reação), somos lançados num mundo onírico com menos códigos pré-estabelecidos, por isso escapa a razão.

As metáforas de trabalho podem gerar realidades em linha de fuga e talvez criem fissuras dentro de uma realidade engessada. Podem levar o corpo a experimentar novas possibilidades de ações, de vibrações, de criação artística. É uma ida às bordas, às vizinhanças, às linhas de potência liminar nas quais as definições inteligíveis e lógicas não alcançam mais (HIRSON; COLLA; FERRACINI, 2017:118).

Bem dizem os autores, as metáforas podem ser detonadoras de ações e estão muito mais para isso do que para apenas figuras de linguagem. *A metáfora de trabalho gera potência corpórea e não tradução representativa* (FERRACINI, 2013:44). Uma criação num campo de experimentação em que o corpo é lançado numa fronteira entre a vigília e o onírico, transbordando em ações que escapam à lógica racional.

Estou insistindo nessa questão de fuga do agir pelo pensamento: trata-se de uma inquietação pessoal e particular minha. As metáforas funcionam muito bem enquanto experiência numa criatura que possui um território mental que requer ser distraído como o meu. Alguém que precisa se desorganizar para lidar com a criação e, ainda por cima, que sempre entrou ‘achada’ numa sala de ensaio, para isso começou a puxar seu próprio tapete antes de uma autossabotagem. Abre-se aqui uma porta para receber as informações que vêm de fora num campo imagético-associativo. Nesse sentido, parece que as metáforas alteram nosso modo de percepção e ação e produzem um outro tipo de sentido. Restauram, trazem um novo olhar. Eu arriscaria mais, um prisma num sentido mais poético do ato da criação.



Paulo Filipe Monteiro

FCSH – Universidade Nova de Lisboa

Avenida de Berna, 26-C

1069-061 Portugal

Lisboa, 2 de Agosto de 2019.

Não é extraordinário pensar que dos três tempos em que dividimos o tempo — o passado, o presente e o futuro —, o mais difícil, o mais inapreensível, seja o presente? O presente é tão incompreensível como o ponto, pois, se o imaginarmos em extensão, não existe; temos que imaginar que o presente aparente viria a ser um pouco o passado e um pouco o futuro. Ou seja, sentimos a passagem do tempo. Quando me refiro à passagem do tempo, falo de uma coisa que todos nós sentimos. Se falo do presente, pelo contrário, estarei falando de uma entidade abstracta. O presente não é um dado imediato da consciência. Sentimo-nos deslizar pelo tempo, isto é, podemos pensar que passamos do futuro para o passado, ou do passado para o futuro, mas não há um momento em que possamos dizer ao tempo: «Detém-te! És tão belo...!», como dizia Goethe. O presente não se detém. Não poderíamos imaginar um presente puro; seria nulo. O presente contém sempre uma partícula de passado e uma partícula de futuro, e parece que isso é necessário ao tempo.

JORGE LUÍS BORGES, in “Ensaio: O Tempo”

Caríssimo Professor Orientador Paulo Filipe Monteiro,

Fico contente de ter chegado aqui. Esta carta, para mim, significa que passei por um processo de maturação pessoal, académica e artística. E mais tantos outros amadurecimentos... Pretendo falar sobre este longo processo que atravessei e o que reverbera; como processam as conclusões, ou quiçá as perguntas que se mantêm ou que se fizeram no caminho. Gosto desse lugar da suspensão, musicalmente sempre me agradam os acordes presos ao vento; este laboratório académico sublinha uma continuidade. Um desejo de seguir o fio de Ariadne.

Campinas, ano de 2015, eu me deparo com um título em meio ao “IV Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas” — UNICAMP: Universidade Estadual de Campinas, “O Futuro da Presença”. Era o título da comunicação que você viria apresentar. E assim, pus-me a pensar... Futuro de algo que é o presente do tempo. Mas, então, seria um jogo de linguagem? Ou trata-se de pensar o que virá a ser o presente mais adiante numa flecha do tempo... Eu compreendo o tempo como um elemento crucial para as artes presenciais. Mas, afinal, o que é o tempo?

Segundo o filósofo Claudio Ulpiano, o tempo é uma sucessão de instantes descontínuos; para que um novo instante se dê, o atual precisa morrer. Vem de encontro à teoria do historiador francês Gaston Roupnel, com a qual Bachelard (2007) irá se identificar: os instantes são solitários. Instante, então, vamos considerar como a menor unidade de tempo. Ulpiano deixa claro que na natureza um instante não se funde no outro, o que se passa é que, ao ouvirmos o tique-taque do relógio antecipamos o taque logo que soa o tique. Nós é que fazemos a síntese do tempo. Na natureza os instantes são separados. É nossa prática de fundir os instantes que vai fundar o tempo contínuo. Bergson enxerga o tempo enquanto duração. E para o filósofo é pela intuição⁸¹ que iremos apreender a nossa duração psicológica – esse conhecimento íntimo que cada um tem de si.

O químico Ilya Prigogine pensa o tempo de modo laico. *O homem provém do tempo; se, pelo contrário criasse o tempo, este seria evidentemente uma barreira entre o homem e a natureza* (PRIGOGINE, 2018:20). Entretanto, o homem, para compreender de fato esse Senhor Tempo, passou a medi-lo. Hans-Thies Lehmann compreende essa visão de continuidade como necessidade de uma certa estabilidade mundana, mas vai adiante:

O tempo tem para nós uma função fortemente ideológica. Com a continuidade do tempo, podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade, ou como uma nova construção desse tempo, que não da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade (LEHMANN, 2003:11 apud BRITO, 2014:24)

Lidamos mal com o tempo e com as instabilidades. Por isso precisamos de uma certa regularidade no hábito. *A ideia de que o tempo funciona sob a égide de uma lógica contínua e linear, que geralmente implica num movimento evolutivo de progressão, parece-nos ligada a um desejo de equilíbrio, de repouso, que afirma e defende uma aparente harmonia* (Ibidem:16). Queremos sempre escapar ao caráter transitório do tempo que nos escapa momentaneamente, não é mesmo? Percebemos que o tempo e a memória têm uma implicada relação. Segundo o filósofo Franklin Leopoldo e Silva nós *temos muito mais passado do que presente, o que nos constitui é sempre aquilo que está*

⁸¹ Segundo o filósofo Franklin Leopoldo e Silva, a intuição em Bergson trata-se de um tipo de conhecimento, mas trata-se de uma apreensão completamente distinta daquela que o conhecimento objetivo, científico e mesmo o conhecimento do senso comum proporcionam. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xlh2hQhArn4>>. Acesso em 05.07.19.

*a cargo da memória, a memória é a maior parte da nossa consciência*⁸². E isto me interessa pensar: uma vez que vivemos mais pela nossa memória do que o presente de fato. Por que isso? Penso que minha constituição enquanto ser é de toda essa memória impressa em meu corpo, estou aqui no presente repleta de memórias no corpo que é tudo o que me constitui. Entretanto, posso usar os termos do Renato: uma memória atualizada, porque estou em constante processo de atualização. Mas o fato é que me importa pensar que atualizamos e recriamos essa memória-corpo constantemente. Resgatamos o tempo inteiro um passado para nos regularmos no presente, mas sempre prenhes de um futuro. O que parece não sobrar muito ao presente, a menos que instauremos uma fissura para vivermos enquanto experiência um *presente do presente* (FABIÃO, 2010), que requer *o tempo da atenção* (Ibidem).

Aristóteles pensava o tempo atrelado ao movimento, assim o tempo era o tempo periódico. O tempo perfeito, regular, era baseado no modelo da estrela fixa e o movimento de rotação sobre seu próprio eixo, porque acreditava-se que elas eram fixas. *Se o tempo é um período, o movimento é necessariamente periódico — ele é preso às regras do período. O que há de mais importante é que isso é definitivo: o tempo é identificado ao período e o movimento se torna uma coisa inteiramente ordenada*⁸³ (ULPIANO). O tempo não se pensava por ele mesmo, o tempo é como prisioneiro do movimento, é o tempo subordinado ao movimento. Entretanto, Kant vai identificar o tempo como “pura forma vazia”, o filósofo não mais identifica o tempo com a periodicidade. Antes mesmo de Kant, ainda no momento aristotélico, o movimento já perde a sua regularidade de até então, ou seja, torna-se movimento aberrante⁸⁴; se não tem regularidade, não tem como fazer medidas periódicas. Deleuze, para se referir ao tempo fora do período, cita *Hamlet* de Shakespeare: *o tempo saiu dos seus gonzos*. Porque o tempo perde a subordinação ao movimento. Em Kant essa “pura forma vazia” significa a reversão da relação movimento-tempo, e o tempo não é mais atrelado a uma medida como primavera, ano, minuto, ele é vazio. Segundo Ulpiano, a grande busca da arte estaria em conquistar o tempo. Já citei

⁸² Tempo e Memória. Franklin Leopoldo e Silva na Casa do Saber. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kWS5WnvOLEw>>. Acesso em: 05.07.19.

⁸³ Aula de 02.02.1996: movimento periódico e a forma vazia do tempo no Acervo Cláudio Ulpiano. Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2018/07/05/o-movimento-periodico-e-a-pura-forma-vazia-do-tempo-2/>>. Acesso em: 01.07.19.

⁸⁴ Movimento aberrante é quando o movimento começa a se separar do período e o tempo se torna aperiódico (Ibidem).

Lehmann acima, *existem outras possibilidades de tempo*, e aqui mora a poesia da cena. Como “esculpir o tempo”, nossa busca enquanto atuadores.

Fazendo um contraponto entre o contato-improvisação⁸⁵ e o balé clássico⁸⁶, pensaria no balé clássico como o movimento aprisionado no tempo, nas contagens, 5...6...7...8, e o contato-improvisação como um movimento desregulado, não ordenado. Isso me parece uma conquista do tempo desregulando o movimento — obviamente existem outras questões que envolveram mudanças no campo estético da dança — aqui estou pensando pelo viés de um tempo liberto do movimento.

Como você mesmo mencionou no Simpósio em 2015, a improvisação é um lugar para estarmos presentes no aqui e agora, sendo afetados pelos encontros de corpos. Cite⁸⁷: *Improvisar é lidar com a surpresa e com o risco e, portanto, com a presença e a organicidade. Quando somos surpreendidos, tornamo-nos presentes. Quando há perigo ou risco, estamos presentes e a nossa resposta é orgânica*. O pedagogo e diretor de teatro brasileiro Antônio Januzelli diz que, para que a intuição possa emergir, ela não passa pelo racional. E diz ainda que as experiências mais radicais te deslocam do adormecimento: *Quando há um sobressalto eu me desloco de mim [...] É um trabalho de escuta de si, escuta do outro, de escuta do ambiente, é acordar os instintos adormecidos, que praticamente todos estão sonolentos*⁸⁸ (JANUZELLI). Portanto, ver a imprevisibilidade como o risco de se perder ou a chance de se descobrir, sendo propriedade de uma história aberta como é o improviso, ou da construção em tempo real é este o lugar da atenção dobrada. Improvisar é, sim, um lugar de encontro de corpos sem nada *a priori* determinado. Por isso é um exercício relevador de uma porosidade e contágio enquanto presença relacional.

⁸⁵ A história do contato improvisação começa nos EUA no início dos anos 70. A iniciativa de pesquisa de movimentos partiu de Steve Paxton. [...] Ele estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, as suas reações físicas e como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo [...] Paxton queria ampliar a noção de beleza física, até então muito restrita nas companhias de dança e deixar o movimento derivar de uma outra base que não uma estética estabelecida ou um corpo tradicionalmente treinado (LEITE, 2005:90-91).

⁸⁶ É um estilo de dança que se originou nas cortes da Itália renascentista durante o século XV, e que se desenvolveu ainda mais na Inglaterra, Rússia e França como uma forma de dança de concerto. Há que se lembrar que a sociedade da corte era extremamente regrada, e assim, a dança seguia os padrões da época. Bourcier lembra que: *Beauchamps quer impor à dança uma organização reconhecida universalmente. Como toda a arte da época de Luís XIV, seu sistema tende à beleza das formas, à sua conformidade a um cânone fixo e, conseqüentemente, à sua rigidez* (BOURCIER apud BALDI:2017, 72).

⁸⁷ Produção de Efeitos de Presença. IV Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas – 2015. “O futuro da presença”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLhaQBycS00&t=6907s>. Acesso em: 01.06.19.

⁸⁸ Palestra realizada no Congresso Nacional de Criação Atoral. Disponível apenas para assinantes.

Ora, e por que eu trouxe a improvisação para este diálogo aqui? Porque nós improvisamos imensamente no LEC durante o 1º semestre letivo de 2019; contexto onde a arte dos afetos se traduziu fortemente pelo encontro de corpos, vindo corroborar os meses que passei a viver com as experiências no LUME. O Renato esclarece a presença que o LUME investiga:

Busquemos, primeiramente, fugir da definição essencialista que relaciona presença e corpo. Nesse terreno, a presença cênica seria a capacidade intrínseca singular de conexão com algo de intimamente humano interiorizado no corpo do ator. Esse «humano» encontrado (seja lá o que isso signifique!!!) teria a capacidade de se comunicar poeticamente com todos os outros corpos já que habitaríamos, todos, esse lugar “comum”. Não! Cada vez mais aprendemos em nosso cotidiano de atores-pesquisadores em trabalho no LUME que a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. Talvez seja essa a força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele corpo. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espaco e não realizar algo PARA um público-espaco (FERRACINI, 2014:228, apud FERRACINI; FEITOSA, 2017:114).

Para o ator-pesquisador não se pode pensar em presença enquanto um atributo do ator, conceito disseminado de modo geral pelas artes cênicas e que Pavis confirma: «*Ter presença*», *é no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um «que» que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente* (PAVIS, 2008:305). Logo, o modo como o LUME entende a presença, seguramente não confirma a ideia de Pavis, porque trata-se de um elemento em composição com o outro.

Segundo diz a pesquisadora Josette Feral, os modos de treinamento são ajustados ao tipo de teatro vigente. Em suas palavras temos: *antes de modificar o jogo do ator e antes de fazer uma pedagogia, é preciso ter uma visão nova do teatro. É quando a visão de teatro muda, que se procura uma nova pedagogia do teatro que responde a essa nova visão* (FERAL, 2010:256). Penso que a conversa do Renato caminhe neste sentido. Hoje o que o LUME entende enquanto um teatro da coletividade — que o próprio Renato diz —, enquanto arte relacional, é que irá fundar o modo de se praticar e toda sua pedagogia de treinamento no LUME. Quem também entende a necessidade de novos métodos de treinamento do artista é Cassiano Quilici (2015). A partir do momento em que o teatro contemporâneo opera com o distanciamento de certas questões como personagem,

enredo, narratividade, começa a se repensar a ideia de representação do real, passando a ser investido na cena como acontecimento.

Os processos de preparação do ator-performer vão ser repensados, ganhando relevância a questão da comunicação mediada pela ideia da personagem. O problema da presença torna-se assim um dos elementos importantes para a recriação dos métodos de treinamento e de formação do artista (QUILICI, 2015:119)

Uma vez que comecei a partir do tempo, queria esclarecer o quanto me impressionou esse lugar na construção de um corpo poético e intensivo, falando desse território onde o tempo se produz distante do mundo do relógio. Uma experiência pura onde os corpos *criam durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorecendo um intercâmbio humano diferentes das zonas de comunicação que nos são impostas* (BORRIAUD, 2009:23 apud CARVALHO, 2016:38). A energia tende a se intensificar mesmo em meio à velocidade desacelerada. Como se o condensar o tempo criasse uma tensão contínua no limite da vida real/ficcional em que a indiscernibilidade do eu-outro intensificava a experiência cênica.

Se tomar como exemplo as cenas do Butô em que estive nesta temporada, o ralentar da velocidade me encheu de surpresa. Citando Jean-Pierre Sarrazac em “Realismo e Encenação Moderna: O trabalho de André Antoine” quando aborda o realismo do encenador, o autor corrobora o modo que a dança Butô me atravessou:

[Antoine] ralenta a representação dos atores de modo a dar, por exemplo, importância ao silêncio. Este ralentamento, que se assume como um efeito de arte, algo parecido com uma câmera lenta, serve para nos revelar a vida que não enxergamos. Talvez a grande força viva do teatro esteja em nos fazer mudar de escala, nessa capacidade de nos revelar o maior, o mais vasto, o céu, o cosmos, para logo nos revelar o pequeno, o microscópico (SARRAZAC, 2004:126).

O que se passa é que tanto o público é afetado por esse tipo de dramaturgia, como o atuator que está inserido no contexto da cena. Como já narrei em alguns momentos desta dissertação, sinto a urgência em desregular os modos da nossa percepção, seja ralentando, seja ficando às escuras, mudando o eixo gravitacional, de modo que possamos nos virar do avesso mesmo para despertar um não sei o quê que venha menos manchado de hábitos arraigados. Segundo António Damásio (2010), argumenta Christine Greiner, é preciso reconhecer que o «eu» pode criar um «eu rebelde» desprendendo das

representações mentais que imitam a realidade de maneira servil e mimética (GREINER, 2012:5), e para tanto criando um espaço *off line*, onde é possível suspender o tempo se libertando da ação-reação imediata.

Anterior ao corpo da cena, ao corpo subjétil (Ferracini), ao corpo-em-vida (Barba), é importante salientar que este corpo de onde se parte é o corpo próprio, o corpo biológico, social, psicológico, corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental (Ferracini 2012). O corpo da experiência é o corpo das *mediações com o ambiente e de interfaces cognitivas* (GREINER, 2012:2). E, portanto, é necessário reconhecer as realidades como instáveis, uma vez que há mediações. Penso que seja exatamente por essa mediação que o Renato diz que essa “materialidade” - corpo – *talvez tenha como premissa o seu atravessamento por forças e potências* (FERRACINI, 2013:35) e não pode ser visto como o corpo objeto ou sujeito apenas, mas o corpo, *é um mapa, um campo de forças em atravessamento dinâmico* (Ibidem:36). Assim, entender qual é esse corpo “materialidade” que será investido na cena do atador, faço das palavras de Renato uma ressonância com o que penso:

O corpo e a energia extracotidianos vêm do corpo-cotidiano, mais precisamente de sua (re)construção, ou ainda, de sua desautomatização. O corpo cotidiano é a base e primeira célula do corpo expandido, não somente extracotidiano, mas corpo-subjétil. Ora, como podemos pensar uma extracotidianidade sem uma “cotidianidade”? (FERRACINI, 2012:90).

Logo, isto ressoa e muito com o que nos provocavam os atores do LUME, *parte deste corpo em que estão agora, se estiver no vazio fica no vazio* (Diário de Aula).

Avançando no campo da presença: já descrevi o que pensa Pavis e como Renato o rebate a partir da visão dos atores do LUME. Para Eugenio Barba (2012), dizer que um ator tem presença seria o mesmo que dizer que um ator tem vida, energia. E, conforme Barba, há outros nomes para designar essa vida, tais como: *koshi*, *ki-ai* e *yugen* no Japão; *prana* ou *shaki* na Índia; *kung-fu* na China. Essa força precisa ser treinada e para isso utilizamos os treinamentos que *visam destruir as posições inertes do corpo do ator, para assim alterar o equilíbrio normal e eliminar aquelas dinâmicas de movimento que são típicas do cotidiano* (BARBA; SAVARESE, 2012:71). Esse procedimento se dá ao construir energias outras que nos expandam enquanto corpo e fazem circular intensidades que no cotidiano não são propriamente necessárias. Penso já ter abordado nas cartas que o atuante caminha ao fazer o movimento do corpo na contramão de um uso cotidiano,

uma vez que para a cena o maior esforço é o que produzirá maior dilatação no tempo-espço. Gilberto Icle pode nos falar sobre isso:

Os sujeitos de presença eliminam os condicionamentos cotidianos pelos quais automatizamos determinados modos de comportamento. Nosso comportamento cotidiano é sempre funcional, pois nos comportamos na medida de nossas necessidades, usando o mínimo esforço para atender aos resultados esperados (ICLE, 2006:32).

Ora, o Renato, quando fala de uma estética relacional, ou de uma arte coletiva, está falando sobre Espinosa, enquanto corpos que se encontram/afetam. Eleonora Fabião traz o espectador para junto do ator enquanto co-autor, o que reafirma esse pensamento de uma relação composicional.

O decréscimo ficcional, ilusionista e narrativo implica num acréscimo de presença e participação do espectador [...] Quanto mais o performer desacelera ficção e narrativa, mais espaço sobra para que o espectador se engaje numa experiência criativa; trata-se de propor ao espectador não uma experiência de decifração e compreensão de algo previamente concebido pelo artista, mas, sim, uma experiência performativa de criação de significação (FABIÃO, 2009:243).

A questão que Barba coloca sobre energia me fez relacioná-la com o conceito de presença de Erika Fischer-Lichte, enquanto seu conceito “forte de presença”: *é produzida por um processo particular de embodiment, o qual é capaz de fazer do corpo fenomênico do ator um corpo energético ao mesmo tempo que seu corpo semiótico representa uma figura dramática* (FISCHER, 2012:112 apud FERRACINI; FEITOSA, 2017:116). A lembrar que Fischer-Lichte classifica a presença em três graus: conceito simples de presença, que trata do corpo enquanto materialidade, *corpo-meio, aquele que é lido no palco* (Ibidem); o segundo grau seria esse que Barba relacionou à energia do ator, de intensificar o corpo enquanto potência a partir de treinamentos; o terceiro grau é a presença radical, o qual envolve uma intensificação pela participação coletiva, onde ocorre uma abertura para o outro. Esta presença radical reverbera no modo como LUME entende a presença: composicional e sem um sentido prévio *per se*. Ao que Renato diz: *um efeito de inventividade energética coletiva produzidas por uma porosidade relacional dos corpos [...] escuta do fora que inclui o outro, o espaço e o tempo...* (Ibidem:117). Mas ainda vale salientar que a própria autora da presença radical, segundo Renato, embora compreenda a participação do público neste fenômeno cênico, o traz novamente

como responsabilidade e atributo do ator ao dizer: *O ator que nos concede essa experiência, rara na vida cotidiana, será compreensivelmente celebrado* (FISCHER, 2012:116 apud FERRACINI; FEITOSA, 2017:117). Quando para o LUME, não haveria o “autor” responsável pela presença, mas como já dito, ela seria composicional em coletividade.

Para Ariane Mnouchkine (2010), a arte de ator é a arte do presente. A diretora se recusa a trabalhar um passado com uma psicologia junto de seus atores. Em suas palavras: *eu penso que o teatro é a arte do presente para o ator. Não há passado, não há futuro. Há o presente, o ato presente* (MNOUCHKINE apud FÉRAL, 2010:20). Parece que Mnouchkine prefere utilizar o termo “estar no presente” no lugar de “presença”, ela exige de seus atores que estejam presentes, e para a diretora há uma forte relação com a escuta. Uma vez que não podemos saber o que de fato será dito ou feito na cena, só nos resta escutar (Ibidem:91). É a arte de esquecer de lembrar que sabemos, isso requer voltar a escutar. [...] *não se faz nada se não souber escutar, não se faz nada sem receber* (Ibidem:139). Ela estaria falando em porosidade, a já citada flecha da afetação: afetar e ser afetado, neste caso, o inverso. Contudo, ao lado deste mesmo pensamento caminha Eleonora Fabião, pensando a presença: *a qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção* (FABIÃO, 2010:322).

Começo a fechar esta carta tentando levantar os pontos que ficaram como possíveis portas para acessar esse corpo que está sempre em relação ao outro e que produz uma presença em co-labor-ação.

Conforme já citei nos recortes das cartas, para cada caminho percorrido o que me saltou mais à pele: as metáforas, as micropercepções, os afetos, as pausas dinâmicas, a vibração, o jogar, a escuta atenta, a porosidade, a disponibilidade, o brincar com o tempo num estica-encolhe-suspende, e pensar a partir da lógica do corpo — deixar a cabeça um pouco de lado.

Alguns outros pontos relevantes para concluir esta carta, mas como uma abertura a novas investigações neste campo tão efêmero:

O já supracitado afeto é uma certa abertura ao outro, porosidade e contágio, afetar e sermos afetados enquanto seres relacionais, por *outros corpos e outras forças, nas quais*

Deleuze vislumbra o traço de um pensamento do corpo e que pertence exclusivamente ao seu agir (APREA, 2014:67), gerando um poder maior de ampliação da ação no mundo.

A pausa aparece como um lugar de movimento, de vibração. As micropercepções nos ocupam enquanto ser de sensações que desestabilizam as macropercepções, possibilitando uma grande porta para a intensificação de forças no corpo. Perder-se gera encontros potentes com o Outro⁸⁹. Ter uma dança dentro vaza em presença viva. Cito Renato: *gerar poros de entrada em seu corpo para que esses afetos sejam seu material de trabalho primeiro* (FERRACINI, 2013:31). E reforçando com o que ouvi durante os treinos também a partir do Renato: *afetação, deixar vir o que vier, senão você trabalha com tudo já pronto, as formas, os clichês* (FERRACINI, Diário de Aula 2018). A partir dos afetos não há como entrar no modelo das formas, é o que me parece, porque para os afetos não existe *a priori*. Nesse sentido, esse ser dos afetos provoca encontro de corpos. A nossa vulnerabilidade reside justamente nesse deixar-se despossuir pelo encontro dos afetos (SAFATLE:2018) e assim voltar a si outro, desfazendo e refazendo territórios num *continuum*. *O verdadeiro encontro é uma despossessão na medida em que me obriga a modificar a maneira como que eu narrava a mim mesmo.*⁹⁰

O sentido cômico do corpo me traz fortemente o privilégio do lugar do afeto, do corpo poroso. Esse lugar passivo-ativo é um sinalizador de escuta do outro e te presentifica no dobrado presente de Eleonora Fabião. E para uma criatura controladora como eu, que danço como dama, porém querendo guiar como cavalheiro, é um grande desafio estar à deriva dos afetos. Vê-se que na rigidez não há encontro. Só a fluidez permite a maleabilidade dos encontros. *Da mesma forma, o cozinheiro é aquele que faz expandir os sabores e odores, potencializa as relações, produz agenciamentos, encontros impossíveis na rigidez dos sólidos* (MONTEIRO, 2009:19). O palhaço faz alquimia, o palhaço compõe na afetação dos encontros que se fazem na interação com o público. Somos atravessados por forças e compomos com elas. O corpo é processo porque ele está em construção na relação, ele vai se construindo durante a cena, um corpo em constante refazimento. Se constrói, se destrói a partir dos afetos, das intensidades que ele sofre e produz nesse campo de forças. Essa abertura pode significar um grande SIM.

89 Outro no sentido da relação, seja outro ator, objeto, espaço, música.

90 Programa Café Filosófico com Vladimir Safatle. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=DKLIg6g6pSg&t=2104s>> Acesso em: 10.07.19.

Compreendo a Mímesis Corpórea como um lugar onde eu posso desprogramar meu corpo, desautomatizar as minhas ações viciadas e estereotipadas para experimentar outros repertórios. Não falo apenas em um nível de execução física da ação, mas em modos de encontrar novas potências de vida, como se novos disparadores fossem acionados por essa porta de entrada da *mimesis* e iluminassem certas intensidades, qualidades de energia. Uma vez que encontro outra porta de entrada para um novo modo de existir poeticamente, eu amplio a minha capacidade de poesia corpórea nessa zona de turbulência em que se encontra o corpo da cena. Eu roubo e me aproprio de uma imagem fazendo ela existir em mim. E, claro, tendo a consciência de que chega a mim não o que roubo de fato, mas o «entre». Cito Deleuze:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta «o que você devém?» é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE, 1998:184 apud MEDEIROS, 2016:s/n.).

Talvez Raquel tenha razão quando diz que essas qualidades de que me aproprio no outro já estejam em mim. A gente vive se escavando, é fato, e quem sabe a Mímesis Corpórea seja um disparador em nós, de nós mesmos.

A Mímesis me faz deparar com essas qualidades que eu vejo e vou descobrir em mim, e que já estão em mim. Ela só me ajuda a olhar fora e ver um campo aberto de mais possibilidades, mais tensões, mais cores, mais tamanhos, mais sensibilidades, mais sutilezas. E isso tudo já está em mim, eu vou entendendo onde que está (HIRSON, 2019 – Conversa no fechamento do curso).

Percebo nesse lugar de habitar outro corpo, de tomar emprestadas algumas formas e fazer delas as minhas possibilidades, escapando um pouco do meu repertório já gasto e habitual, uma outra qualidade de presença. Os *punctums* são realmente portas potentes para entrada nesse corpo-em-vida, que me ancoram num estado intensivo dos afetos, como se fossem um ponto de apoio para quando estamos a escapar da potência de vida daquela ação. E, novamente, estou a falar do território micro — abordado na Carta a Renato — que irá nos favorecer para uma intensividade da ação na retomada ao corpo subjétil. Lanço aqui uma citação do Renato, de como se deu a sua descoberta com relação à retomada dos estados intensivos no corpo do ator:

Para que fosse possível uma retomada desses estados intensivos, eu deveria tentar contrair essa ação global em microelementos que seriam como pontos musculares de retomada enquanto recriação dessas mesmas ações físicas no Estado Cênico. Procedendo dessa forma eu acabava adquirindo, para cada ação física, ou microdensidades musculares, ou microarticulações espaço/temporais, ou microimpulsos, ou mesmo imagens e sensações, ou seja, pontos musculares específicos e contraídos que, quando ativados me remetiam às ações físicas e matrizes, sendo possível sua retomada e recriação posterior (FERRACINI, 2012: 176-177).

Mexer, mexer, mexer, a exaustão é o lugar de esvaziar-se, de eliminação no sentido da via negativa⁹¹ (Grotowski). Nos esvaziamos dos excessos, onde uma ausência de si — enquanto ego, enquanto clichés, enquanto julgamentos — e uma presença enquanto forças e intensidades que se agenciam no ato presente enquanto composição gerando vibração. Portanto, neste caso, é pensar a ausência em consequência da presença. Logo, o lugar da vibração é a busca do leão que Burnier pesquisava, porque o corpo da energia é o corpo que pulsa vida.

Mas nada está de fato calmo por estas bandas, porque o trabalho do atuador requer treinamentos, requer revisitar a si no outro e suar, suar, suar. Naomi em sua entrevista que me concedeu disse:

Os elementos técnicos são ferramentas para ampliar a plasticidade, o caminho para a energia fluir, (...) eu lembro uma vez que chegou em mim — não sei se foi o Renato ou Ricardo — para assistir (treinamento), e falou: agora dos elementos plásticos você vai fazer só quadril, o elemento de base e a raiz. Eram os lugares mais difíceis para o meu corpo. Então, eu acho que chegou uma hora que vocês (Coletivo MÓ) têm que ganhar autonomia a partir disso (elementos técnicos) para ecoar mais (SILMAN, 2019).

Assim, tenho um longo percurso pela frente nesta investigação, que me move a continuar e aprofundar essa relação descoberta a partir destas vivências, que é o campo do meu interlocutor. Como presença que acolhe o outro no meu espaço e que se intensifica porque força é uma ação de duas setas.

Que a carga de ficção não oblitere a presença do aqui-e-agora. Este é o caminho para o futuro da presença (MONTEIRO, 2015); é o que você lança no Simpósio em 2015 referido no início da carta. Você também fala de uma “subjetividade COM o outro”,

⁹¹ (Grotowski) afirma que no Teatro Laboratório o processo de pesquisa com os atores não era direcionado para a apreensão de várias técnicas, mas, sim, para a erradicação de bloqueios. A esta maneira de conduzir a pesquisa atoral, Grotowski chamou de via negativa. [...] (via negativa) estava vinculada não a uma técnica ou método específicos para o trabalho do ator, mas a uma necessidade constante de se pôr em risco de desconstruir, desmontar os saberes (GOMES; TAVARES, 2017:49-50).

parece-me que se trata da porosidade que é necessária para o atuante contemporâneo. Se a presença é constituída em co-labor-ação, é preciso que haja abertura ao outro sem titubearmos. Então, Paulo, será que o “futuro da presença”, não estaria implicado numa fusão de co-autoria do acontecimento e na contaminação da ficção/real, para acolhermos o nosso interlocutor em nós, dando-lhe participação nessa experiência do TEATRO enquanto acontecimento? Talvez o par, ficção/realidade, possa ser repensado, quando pensamos que todo discurso é um discurso construído. “*Como seres humanos, temos o poder de criarmos ficções que nos revelam e realidades que nos escondem*” (ALICE, 2014:241). Afinal, onde mora a ficção?

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença progride com a capacidade de desnudar-se de um ator.

ARIANE MNOUCHKINE

Ué... então, esta não é uma carta? Que decepção!

Pensei em seguir um pouco como me fez Cris em seu curso: desestabilizar o leitor. Deixo aqui algumas palavras de ordem que para mim são importantes.

Aos interessados nesta trilha de ator, eu posso dizer de corpo e alma: deverão percorrer os mais recônditos cantos do seu ser. Fissuras, buracos, curvas, declives, secreções, ossos, machucados, sem medo de descer a escada imaginária por debaixo da pele. Uma vez que sabemos que nada tem de fato um lado de dentro se não for mediado pelo fora, pelo ambiente.

É um lindo caminho se quiserem investigar as energias em potenciais que estão por vezes soterrados, mas nada como uma boa sacudida para nos tirar dos hábitos e driblar uma mente que não se cala. Outrossim, se não houver de fato uma disponibilidade em se desvestir, em se desalojar do território da essência imutável para habitar uma subjetividade que se compõe COM a mediação do OUTRO e do ambiente, estaremos em papos de aranha: rígidos, habitando um corpo *teflon*. O corpo que não adere à nenhuma superfície: deslocando o conceito “modo de viver teflon” para nossa cena, *os corpos vão deixando de se afetar ou aderir mutuamente* (FERRAZ, 2014:67).

A arte de ator necessita de muito suor em sala de ensaio. E necessita se permitir perder as bordas do corpo do já sabido para entrar no terreno do tatear no escuro. Falo pelo caminho que andei. Entrar achado nos lugares é só contribuir para estagnar e cristalizar.

Este título da tese pode confundir... claro que há exercícios e técnicas para desenvolvermos e temos mesmo que despejar litros de suor. Mas sem abertura e porosidade morre-se na praia. Os virtuosos mímicos, dos tempos em que Burnier os via atuar bem ao lado do seu mestre Étienne Decroux, já mostravam que o corpo que sabe fazer muito bem um movimento, pode não ter a vibratilidade que nos faz estremecer.

Entretanto, relembro alguns pontos que me foram muito preciosos.

- Dosagens de impulso: aprendi com a panela de pressão, a dosar o movimento interno (vibração-sensação) com o movimento externo (ações no espaço-tempo), conforme a necessidade da cena.
- Trabalhar a si como premissa para estar disponível: o atleta afetivo em treinamento COM seus afetos.
- A pausa é primordial: é o lugar da vibração. Um território na iminência de que algo ocorra: sempre grávido. A pausa transborda o tempo.
- O lugar do erro traz uma potencialidade monumental. Um clown pode se beneficiar disso se se afetar do estado gerado pelos deslizes.
- As dinâmicas, sejam de imagens, de pessoas, de bichos é que irão te levar a dançar. Ao perder a dinâmica do seu objeto perde-se as linhas de força.
- Quando se teatraliza demais pode se estar no caminho das formas. Chegar muito rápido no acontecimento pode pressupor falta do tempo para que os afetos ocorram.
- Criar autonomia para se autoprovocar. Ninguém melhor que você sabe os estímulos que te afetam. A mim, por exemplo, ando a investigar a cegueira, neblina, o não ver como metáfora de trabalho. Treinamentos no escuro⁹² surgiram como uma potência vocal.
- Nunca cristalizar. Se eu encontro alguma ação/movimento potente, mesmo assim eu deixo se transformar para não fixar apenas formas.
- A imagem/fotografia ou a *mímesis* de uma pessoa te fará descobrir outros contornos corporais que não existiam em você.
- O tempo tem a sua elasticidade. Ralentar o gesto altera toda sua percepção. O tempo anda de mãos dadas com a pausa. Tempo poético é o tempo que não se mede, vive-se esticando-o ou encolhendo-o.
- Como o vazio é um potente lugar para se trabalhar.
- Disponibilidade é uma qualidade necessária ao atuador. E ainda iria adiante, é uma boa qualidade para a vida.

⁹² Em Fevereiro de 2018 o Coletivo MÓ esteve em treinamento no Galpão da UNICAMP e se autoprovocou com treinos no escuro total.

- Se o crivo racional tem uma forte aliança com as formas reconhecidas *a priori*, uma forte necessidade de significar, de representar, se permitir estar à deriva como modo de investir em um território instável.
- Aprender a desaprender requer treinamento.
- Se divertir é obrigatório.

BIBLIOGRAFIA

ALICE, Tania. Intervenções: Corporeidades Liminares: Uma Palestra-Performance. *O Percevejo Online*. V. 6, n.1, jan./jun. 2014, p. 234-249.

_____. Performances de arte relacional: uma (r)evolução dos afetos. *Revista Performatus*. São Paulo: ed. 9, Ano 2, n. 9, Mar. 2014.

ANDRADE, Ilda Maria. *Grotowski no Collège de France*. 115 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP. 2018.

APREA, Ciro. *O Toque e a Diferença*. 286 fls. Tese. (Doutorado no ramo motricidade humana – especialização em dança) - Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. 2014.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Tradução: Monica Stahel e Teixeira Coelho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

BACHELARD, Gaston. *A Intuição do Instante*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.

BARBA, Eugenio & SARAVASE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

BALDI, Neila Cristina. *Por um balé somático: cartas sobre o aprenderensinar balé clássico por meio das abordagens de Béziers e Laban/Bartenieff e do construtivismo pós-piagetiano*. 339 fls. Tese. (Doutorado em Artes Cênicas) Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, 2017.

BELÉM, Elisa. Composição e Ação Como Processos de Invenção de Si: Uma Análise da Prática do Grupo LUME Teatro. *Revista Cena*. Porto Alegre: n. 21, 2017, p. 13-21. *Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. N.12, Março 2009.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o Treinamento dos Atores. *Urdimento*. N. 12, Março 2009, p. 29-40.

BOGÉA, Inês. *Kazuo Ohno*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2003.

BRAGA, Bya. Étienne Decroux e Georges Bataille: diálogos possíveis sobre a arte soberana. Comunicação ao *Colóquio Internacional Drama and Philosophy*, Universidade Nova de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian, a 19 de Janeiro de 2013.

BRITO, Alexandra Araújo. *Dança e Dissonância: Poéticas de Esculpir o Tempo*. 113 fls. Dissertação. (Mestrado em Arte) - Instituto de Artes da Universidade de Brasília. 2010.

BUCCCHIERI, Jean Paul. 2011. *O Terceiro Corpo na Escrita Cênica Contemporânea: uma proposta de intervenção para a formação do intérprete*. 330 fls. Tese. (Doutoramento no ramo de motricidade humana – especialização em dança) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa. 2011.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Civilização Brasileira. 6 Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CAFIEIRO, Carla. A Arte de Luís Otávio Burnier – em busca da memória. *ILINX Revista do Lume*. Campinas: v.1, n.1, 2012, p. 10-82.

CALADO, Alexandre Pieroni. *Presenças*. 370 fls. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2011.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides. *Cena contemporânea e escola básica: experimentos teatrais realizados com alunos do ensino médio da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo*. 206 fls. Tese (Doutorado em Psicologia e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. 2016.

CASTILHO, Patrícia Lima. *O Teatro de Tadashi Suzuki e o Ator como eixo de sua Poética Cênica*. 140 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP. 2012.

COHN, Leila. Anatomia emocional: o corpo como um processo subjetivo. A psicologia formativa de Stanley Keleman. In: ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO, CONVENÇÃO BRASIL-LATINOAMÉRICA DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, XIX, XI, III 2014. *Anais...* Curitiba: Centro Reichiano, 2014. [ISBN – 978-85-87691-24-8]. Disponível em:

<www.centroreichiano.com.br/artigos_anais_congressos.htm> Acesso em: 25.06.2019. p. 1-10.

COLLA, Ana Cristina. *Rastros e Caminhos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. O Corpo da Palavra ou a Palavra do Corpo: a escrita como criação. *Rascunhos*, Uberlândia, v.6, n.2, agosto 2019, p. 08-22.

CONSORTE, Pedro Leme. *Por relações mais porosas: repensando formas de trabalhar com a percussão corporal, a partir da teoria corpomídia*. 67 fls. TCC - Trabalho de conclusão de curso para obtenção de título de bacharel em Comunicação das Artes do Corpo na Faculdade de Filosofia, Comunicação e Artes da PUC-SP.

CUNHA, Carla Sabrina. *Jinen Butô: corpoimagem na improvisação*. 134 fls. Tese. (Doutorado em Artes). Instituto de Artes da Universidade de Brasília. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Suely Rolnik. V. 3, São Paulo: Editora 34, 1996.

ELIAS, Larissa. Os esvaziamentos do ator e da cena no teatro de Peter Brook. *Urdimento*. Florianópolis: v.1, n.7, 2005, p. 7-16.

EUGENIO, Fernanda; SALGADO, Ricardo Seiza. Introdução: a operacionalidade do jogo. *Cadernos de Arte e Antropologia*. V. 7, n.2, 2018, p. 5-10.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*, V10, n.3, p. 321-326, set - dez 2010.

_____. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v. 8, 2008, p. 235-246.

_____. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. *ILINX Revista do LUME*. Campinas: n.4, dez 2013, p. 1-10.

FÉRAL, Josette. Teatro Performativo e Pedagogia. São Paulo: *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.9, 2009, p. 255-267

_____. *Encontros com Ariane Mnouchkine*: Erguendo um monumento ao efêmero. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Atuações, Fronteiras e Micropercepções. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.10, 2011, p. 229-241.

_____. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

_____. *Corpos em Fuga; Corpos em Arte*. (Org.) Renato Ferracini. São Paulo: Hucitec Editora. 2006.

_____. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. O Treinamento Energético e Técnico do Ator. *ILINX - Revista do Lume*. Campinas: v.1, n.1, 2012, p. 61-66.

_____. As Setas Longas do Palhaço. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.6, 2006, p. 65-69.

_____. Doar – Verbo Bi-Transitivo. *Revista do Lume*. Campinas, v.1, n.1, 2012, p. 61-66.

_____. Experimentar o Território Micro. *Ensaio em Cena*, 01/2010, ed. 1, Editora Abrace e CNPq, Vol. 1, p.46-59.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. *Ouvirouver*. Uberlândia, v.13, n.1, p. 106-118, jan./jun. 2017.

FERRAZ, Maria C. F. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. *Galaxia Online*. São Paulo: n. 27, p. 61-71, jun. 2014.

FOUCAULT, Michel. *A Escrita de Si*. Tradução de Elisa Monteiro & Inês Autran Dourado Barbosa. Disponível em: <https://machinedeleuze.wordpress.com/2017/04/11/michel-foucault-a-escrita-de-si/>. Acesso em: 20.04.17.

FRANÇOSO, Laura de Campos. *LUME Teatro: Trajes de Cena e Processo de Criação*. 204 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2015.

FUGANTE, Luís. Corpo em devir. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.7, 2007, p.67-76.

GAULIER, Philippe. *O Aterrorizador*: Minhas Ideias Sobre Teatro. São Paulo: Editora SESC-SP, 2016.

GIL, José. *Movimento Total*: O Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

_____. O Corpo Aberto. Artigo publicado no livro *Corpo, Arte e Clínica*, organizado por Tania Mara Galli Fonseca e Selda Engelman. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004, p. 1-12. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/0B9Wh1qoFc_uUeHZHRVFrTnk0Qm8. Acesso em: 10.01.19.

_____. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

_____. Transcrição Palestra José Gil. *ILINX Revista do LUME*. Campinas: n.1, 2012, p. 1-11.

_____. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. Este texto foi publicado como posfácio do livro *La danse au XXème siècle*, de Marcelle Michel e Isabelle Ginot (Paris: Bordas, 1995). Tradução: Silvia Soter.

GODINHO, Ana. Corpo Irrisório: em tempo real. *ILINX Revista do LUME*. Campinas: n. 5, 2014, p. 1-9.

GOMES, Carolina; TAVARES, Joana. O Treinamento e a Via Negativa no Studio Stanislavski. *Revista Cena*. Porto Alegre: n. 21, 2017, p. 48-59.

GREINER, Christine. *Butô: um pensamento em evolução*. São Paulo: Editora Escrituras, 1998.

_____. A Diáspora do corpo em crise: do teatro japonês aos novos processos de comunicação do ator contemporâneo. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.2, 2002, p. 103-116.

_____. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. Uma breve reflexão acerca do Lume e seu Japão imaginado. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.5, 2005. p. 129-132.

_____. *O Corpo em Crise: novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Leituras do Corpo*. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Butô(s) na América Latina: uma reflexão crítica*. Publicado na Fundação Japão São Paulo em 02.08.2013.

_____. O Corpo e a Cognição nas Artes no Japão. *Pós*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes UFMG. Belo Horizonte: v.3, n. 6, Novembro 2013, p. 49-61.

_____. *Leituras do Corpo no Japão e suas diásporas cognitivas*. 180 f. Tese (Livre docência em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2015.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. A Natureza Cultural do Corpo. *Lições de Dança* 3. (Orgs.) Silvia Soter e Roberto Pereira, São Paulo: Univer Cidade Editora. 1998, p-77-102.

HAN, Byung-Chul. *A Expulsão do Outro*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. 15 ed. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

HIJIKATA, Tatsumi. O Butoh da Discípula (Carta a Natsu Nakajima). 1984. *ILINX Revista do LUME*, Campinas: v.1 n.1, 2012, p. 14-16.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal Qual Apanhei do Pé – Uma Atriz do Lume em Pesquisa*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. Mímesis Corpórea – O Primeiro Passo. *ILINX - Revista do Lume*. Campinas: v.1, n.1, 2012, p. 91-107.

HIRSON, Raquel; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. O Estado da Arte do Procedimento de Mímesis Corpórea do Lume. *Urdimento*, v. 2, n. 29, Outubro 2017, p. 112-127.

ICLE, Gilberto. *O Ator como Xamã*. São Paulo: Perspectiva, 2010

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do Corpomídia. In: *O Corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2. Ed. 2005, p. 125-133.

LAPOUJADE, David. *William James: a construção da experiência*. Tradução: Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LAROSSA, Jorge. *Tremores: Escritos Sobre Experiência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LE BRETON, David. *Antropologia dos Sentidos*. Tradução: Francisco Moras. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LEITE, FH de Carvalho. Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, maio/agosto de 2005, p. 89-110.

LECOQ, Jacques. *O Corpo Poético*. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2010.

LELOUP, Jean-Yves. *O Corpo e Seus Símbolos: uma antropologia essencial*. 4 ed. São Paulo: Editora Vozes, 1999.

LEWINSOHN, Ana Caldas. *Metáforas de Trabalho no Território de Criação: Provocações do Corpo-em-Arte na Preparação do Ator*. 346 fls. Tese. (Doutorado em Artes da Cena) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2014.

LOPES, Melissa. *Territórios Cênicos de Encontros Íntimos*. 247 fls. Tese. (Doutorado em Artes da Cena) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

LOWEN, Alexander. *Bioenergética*. 11 ed. São Paulo: Summus Editorial, 1982.

MACEDO, João Paulo; DIMENSTEIN, Magda. Escrita Acadêmica e Escrita de Si: experienciando desvios. *Revista Mental*. Barbacena: ano VII, n. 12, 2009, p. 153-166.

MACHADO, Leila Domingues. O Desafio Ético da Escrita. *Psicologia & Sociedade*. Espírito Santo: 16 (1) Número Especial, 2004. p. 146-150.

MALETA, Ernani. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. *Urdimento*, v.1, n.22, p39-52, julho 2014.

MARCONDES FILHO, Ciro. Michel Serres e os Cinco Sentidos da Comunicação. *Novos Olhares*, ed. 16, 2º semestre de 2015, p. 5-19.

MARQUES, Bruna Arruda Neiva. *Não te Moves de Ti: fotografia como suporte para a imaginação e os sonhos como matéria de poesia*. 112 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade de Brasília. 2013.

MEDEIROS, R.F. O devir-corpo dos Personagens de David Cronenberg. *Revista Famecos*. Porto Alegre: v. 23, n.2, maio, junho, julho e agosto de 2016. p. s/n.

MONICA, Francesca Della. A Respeito dos Espaços da Ação Vocal. Tradução: Ernani Maleta. *ILINX - Revista do LUME*, Campinas: n. 12, 2017, p. 100-105.

MONTEIRO, Ana Cláudia Lima. *As Tramas da Realidade: considerações sobre o corpo em Michel Serres*. 186 fls. Tese. (Doutorado em Filosofia) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2009.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

_____. Experimentar Viver – Bartís, Bausch, Pérez, Pavlovsky. In: Alda Correia, Gabriela Fragoso, Fernando Ribeiro e Manuel Canaveira (orgs.), *A Arte da Cultura: homenagem a Yvette Centeno*. Lisboa: Edições Colibri, p. 217-239, 2011.

_____. O Futuro da Presença. (Org. LUME Teatro; PPGADC-IA). Produção de efeitos de Presença. *IV Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - 2015*. UNICAMP.

MORIN, Edgard. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. Tradução: Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: UNESCO/Cortez Editora. 2. Ed. 2000.

MOTTA LIMA, Tatiana. Atenção, Porosidade e Vetorização: Por onde anda o ator contemporâneo? *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*. Belo Horizonte, n.6, 2009, p. 27-35.

_____. 2012. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. Beckett, Pedagogo do Ator: práticas de esgotamento. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v. 16, n.2, 2016, p. 5-23.

MUNDIN, Ana Carolina; MEYER, Sandra; WEBER, Suzi. A Composição em Tempo Real como Possibilidade Criativa. *Revista Cena*, n. 13, 2013, s/p.

NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine. (Organizadoras) *Arte Agora: Pensamentos Enraizados na experiência*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2011.

NUNES, Ana Flávia Felice. *O Ator no Teatro Performativo: Reflexões e Procedimentos de Treinamento*. 122 fls. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. 2017.

OHNO, Kazuo. *Treino em Poema*. Tradução de Tae Suzuki. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

OIDA, Yoshi. *O Ator Invisível*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

OLENDZKI, Luciane de Campos. Repensar-se, Re-escrever-se: das possibilidades de escritura da pesquisa em artes da cena na academia. *Concept*. Campinas: v.6, n.2, jul./dez. 2017. p. 213-228.

OLIVEIRA, Bruno Lima. A Escrita de Si. Genealogia. *Revista Virtual de Letras*. Goiás: v. 7, n. 01, jan./jul. 2015, p. 63-75.

OLIVEIRA, Erika Carolina Cunha. *Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal*. 95 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2009.

PAIS, Ana. *Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral*. 283 fls. Tese. (Doutoramento em Estudos Artísticos Especialidade em Estudos de Teatro). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. 2014.

PAVIS, Patrice. *O Dicionário do Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLA, Daniel Reis; SANTOS, Inaycira Falcão. A Presença do Ator: Consciência e Fluxo. Disponível em: <https://www.academia.edu/2023116/A_presen%C3%A7a_do_ator_Consci%C3%Aancia_e_Fluxo>. Acesso em: 10.10.18.

PERDIGÃO, Andrea Bomfim. *Sobre o Silêncio*. São José dos Campos: Pulso Editorial, 2005.

PRIGOGINE, Ilya. *O Nascimento do Tempo*. Tradução Marcelina Amaral. Lisboa: Edições 70, 2018.

PUC CETTI, Ricardo. *A Travessia do Palhaço: a busca de uma pedagogia*. 129 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes da Cena na área de Teatro, Dança e Performance). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2017.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2004.

_____. Antonin Artaud o ator e física dos afetos. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v.2, 2011, p. 96-102.

_____. *O Ator Performer e as Poéticas da Transformação de Si*. São Paulo: Annablume. Fapesp, 2015.

RASMUSSEN, Iben Nagel. As Mudanças do Passado. *ILINX Revista do LUME*, Campinas: v.1, n.1, 2012, p. 17-30.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. A Poética como Pensamento da Sensação. COGNITIO-ESTUDOS. *Revista Eletrônica de Filosofia*. São Paulo: vol. 4, n. 2, 2007. p. 160-164.

ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. Núcleo de Estudos da Subjetividade. 1987. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 05.05.19.

_____. Por um Estado de Arte, a Atualidade de Lygia Clark. Originalmente publicado em: *TRANS. arts. cultures. Media*, New York: vol. 1, no. 2, 1966. p. 73-82. & In: *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998; p. 456-467.

_____. *Corpo Vibrátil*. In *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Olhar Cego*. Entrevista com Hubert Godard. Paris, 21 de Julho de 2004. Disponível em <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/gordard-hubert-olhar-cego.pdf>> Acesso em 30.09.17.

_____. Uma Terapêutica para Tempos Desprovidos de Poesia. *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. 2005. Disponível em:

<<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 05.05.2019.

_____. Geopolítica da Cafetinagem. *Núcleo de Estudos da Subjetividade*. 2006. Disponível em: <<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 05.01.19.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. *Revista Sala Preta*. São Paulo: v. 14, p. 85-94.

SANTOS, João Miguel Osório de Castro Garcia dos Santos. *Performance, Corpo e Inconsciente*. 318 fls. Tese. (Doutoramento em Belas Artes, especialidade de pintura), Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. 2017.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Realismo e Encenação Moderna: o trabalho de André Antoine. IN CARVALHO, S. DE (Org.) *O teatro e a cidade*: lições de história do teatro. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2004. p. 121-135.

SERRES, Michel. *Variações Sobre o Corpo*. Tradução de Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil Ltda., 2004.

SILVEIRA, Mariana Rotili. Imagens Nômades: uma dança entre a fotografia e a pesquisa do LUME Teatro. 199 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2017.

SIMIONI, Carlos. *Entrevista sobre voz e treinamento vocal com Carlos Simioni*. Urdimento. Florianópolis, v. 1, n. 34, p. 405-420, mar./abr. 2019. Entrevista realizada por Chavannes Péclat.

SPOLIN, Viola. *Improvisação Para o Teatro*. 6 ed. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2015.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. 1 Ed. Alfragide: Editorial Caminho SA, 2013.

TAVIANI, Ferdinando. A Energia do Ator como Premissa. In *A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral*. BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações Editora, 2012

UEXKÜLL, Thure von. A Teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. *Galáxia*. São Paulo, n. 7, abril 2004, p. 19-48.

ULPIANO, Cláudio. *Gilles Deleuze: A Grande Aventura do Pensamento*. Rio de Janeiro: Ritornelo Livros, 2018.

UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi Pensar um corpo Esgotado*. Tradução de Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. 3 ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Teoria do Conhecimento e Arte. *Revista de Música Hodie*. Goiás, v. 9, n. 2, 2009.

VERDI, Lígia. *O botão de Kazuo Ohno*: através das transcrições de aulas, faz-se a síntese das principais características da filosofia do botão de Kazuo Ohno. 115 fls. Dissertação. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, USP. 2000.

_____. Brevíssima Leitura Semiológica do Butô de Kazuo Ohno. *Anais... XII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa – II Encontro de Estudos Japoneses*. Rio Grande do Sul, p. 315-319, 2001.

_____. Butô, dança antropofágica? Dança ideogramática? In: Oriente – Ocidente: Dimensões Culturais. *Cadernos do Ceam – Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares*. Brasília. Universidade de Brasília, 2002, p. 55-84.

_____. Kazuo Ohno e a dança do Universo. In: *Humanidades – 100 Anos de Imigração Japonesa*. Brasília: n. 54, nov. 2007, p 53-62. ISSN 0120-9479.

WUO, Ana Elvira. *CLOWN: desforma, rito de iniciação e passagem*. 220 fls. Tese. (Doutorado em Artes da Cena na área Teatro, Dança e Performance) Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2016.

WEBGRAFIA

Programa Café Filosófico. *Da Razão ao Corpo*. Hélia Borges e Angel Viana. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=diUgLkHvlco>>. Acesso em 03.02.2020.

Casa do Saber. *Henri Bergson: Intuição e Duração*. Franklin Leopoldo e Silva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xlh2hQhArn4>>. Acesso em 05.07.19.

Casa do Saber. *Tempo e Memória*. Franklin Leopoldo e Silva. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kWS5Wnv0LEw>>. Acesso em 05.07.19.

ENDO, Tadashi. Laboratório e conversa gravada no SESC Paraty. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h7a59WlXjiU&t=79s>>. Acesso em: 06.05.2019.

Palestra com Renato Ferracini. Nusom - USP. <<https://www.youtube.com/watch?v=w-2EdOsY6RA>>. Acesso em 07.06.19

Programa Café Filosófico – *Por um colapso do indivíduo e de seus afetos*, com Vladimir Safatle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKLIg6g6pSg&list=LLsj_u420lFlwQI9YKZZY5YA&index=1237>. Acesso em: 10.07.18.

Palestra proferida por Vladimir Safatle, filósofo, professor titular da FFLCH-USP — Universidade de São Paulo. *Falar de si mesmo lá onde não há mais si mesmo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5dsN1EXSUP4&t=3225s>>. Acesso em: 02.08.18.

A Mimesis Corpórea – palestra com Renato Ferracini. I Colóquio Pyndorama. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KMHpj2mXOKg>> Acesso em 20.03.19

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura Tecnológica & O Corpo Cibernético* – Disponível em: <<https://cibertransrn.files.wordpress.com/2012/09/cultura-tecnolc3b3gica-e-o-corpo-biocibernc3a9tico.pdf>>. Acesso em 10.07.18.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Palestra no Planetário de São Paulo. DESABATUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FCm5qL470aw>>. Acesso em: 11.08.18.

Treinamento: visões recentes. *Simpósio Internacional Corpo-em-arte - 2012*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=su8GyUzcj0E>>. Acesso em 08.04.19.

Produção de efeitos de Presença. *IV Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas - 2015*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tLhaQBycS00&t=6907s>>. Acesso em 01.06.19.

ULPIANO, Cláudio. Aulas. Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2010/10/07/deleuze-e-os-estoicos-a-quarta-dimensao-e-a-singularidade/>>. Acesso em: 01.10.17

ULPIANO, Cláudio. Aulas. Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/30/aula-de-16011995-corpo-organico-e-corpo-histerico/>> Acesso em: 19.01.2019.

ULPIANO, Cláudio. Aulas. Acesso em 11.06.2019 <<<https://acervoclaudioulpiano.com/2017/09/03/aula-em-video-a-experiencia-transcendental/>>>

Aula: “Movimento Periódico e a Forma Vazia do Tempo”, 02.02.1996, no Acervo Cláudio Ulpiano Disponível em: <<https://acervoclaudioulpiano.com/2018/07/05/o-movimento-periodico-e-a-pura-forma-vazia-do-tempo-2/>>. Acesso em 01.07.19

Site Lume Teatro: Disponível em <www.lumeteatro.com.br>. Acesso em 01.07.18.

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA A TESE

Yael Karavan, realizada no Polo Gaivotas em 08.03.2019

Naomi Silman, realizada no LUME Teatro em 08.02.2019

Ricardo Puccetti, realizada no LUME Teatro em 11.02.2019